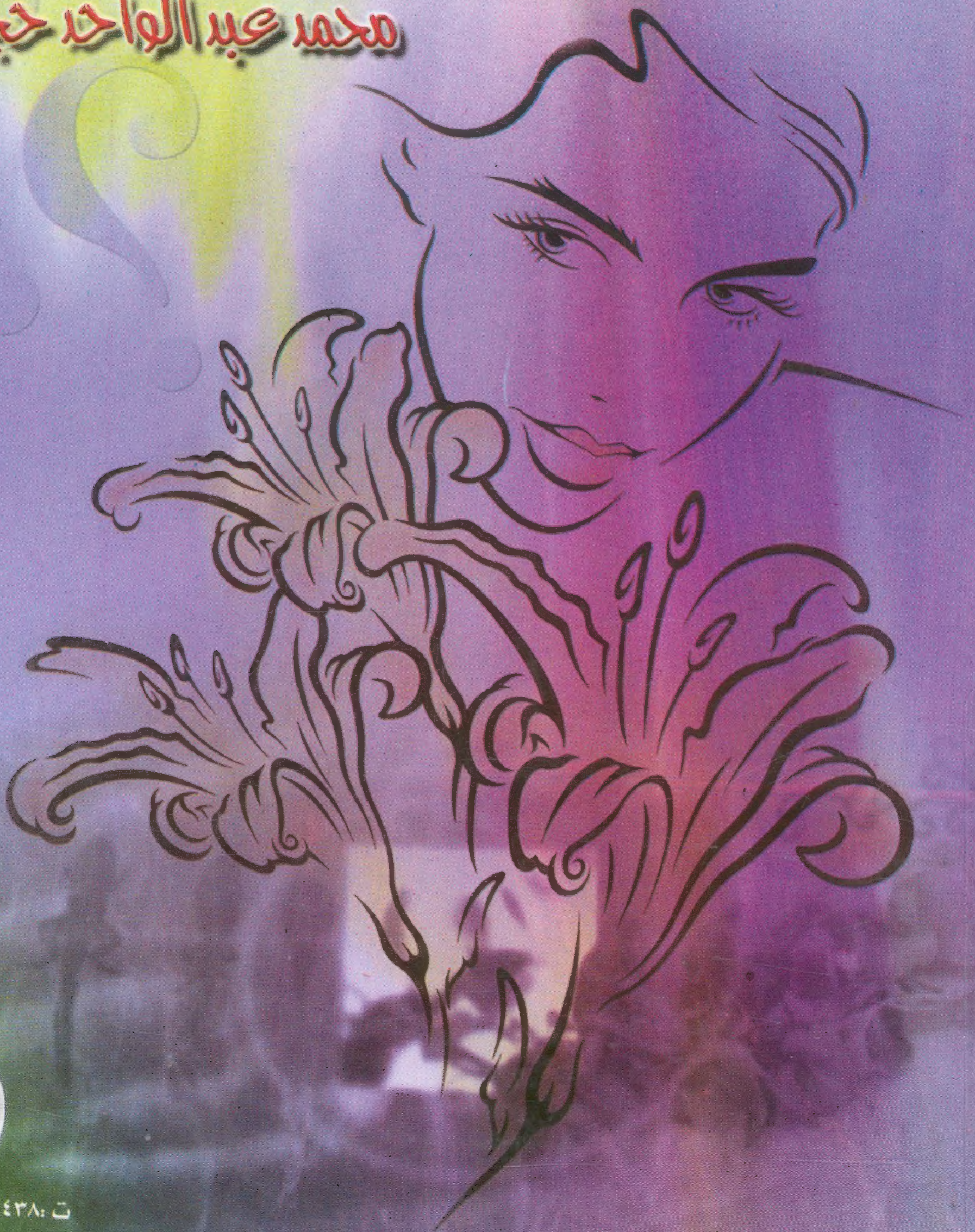


# ظاهرة الغموض

## فى الشعر الحديث

محمد عبد الواحد حجازى



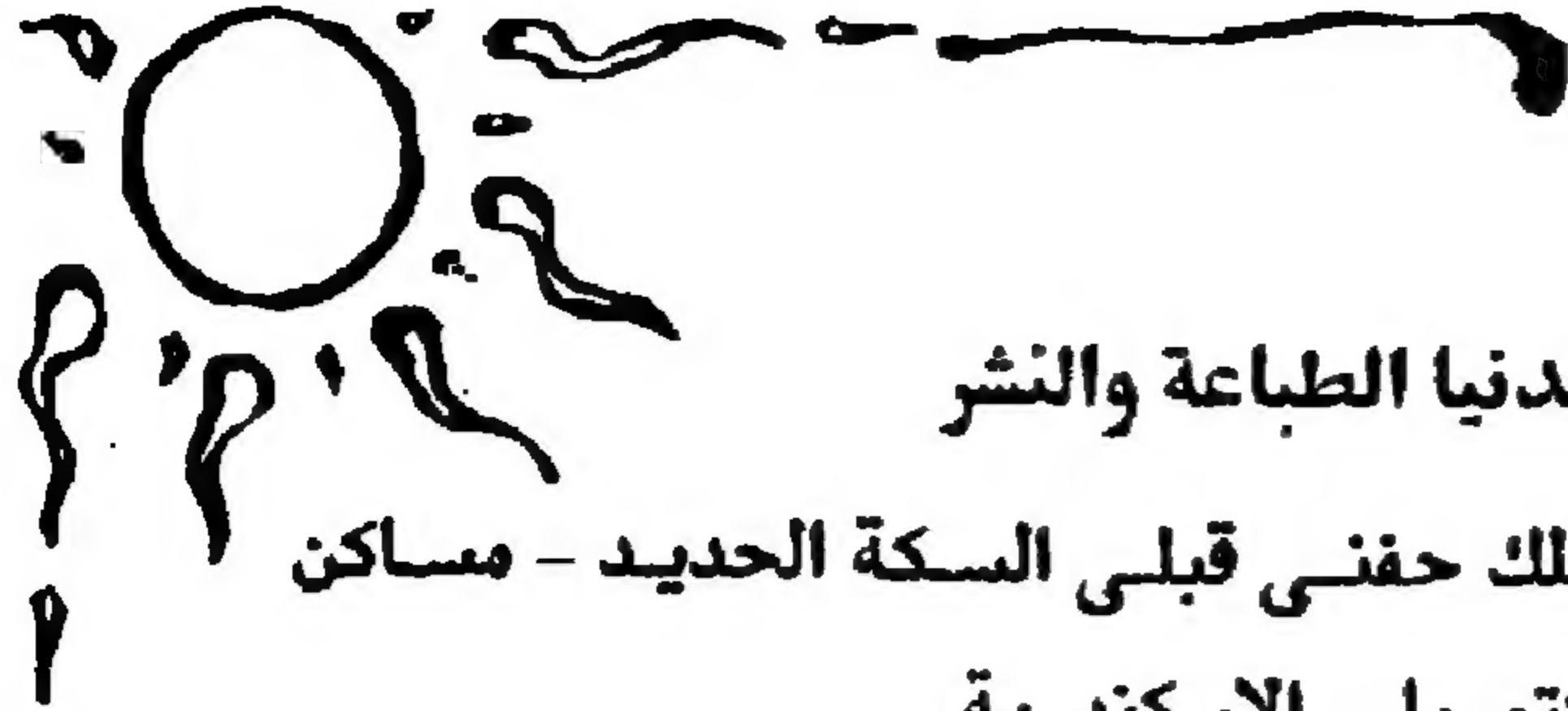




ظاهرة الغموض

---

فى الشعر الحديث



الناشر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

العنوان: بلوك ٣ ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد - مساكن  
درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.

تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ / ٠٠٢٠٣ (٢ خط) موبايل / ٠١٠١٢٩٣٢٣٣

الرقم البريدى: ٢١٤١١ الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

**E- mail**

[dwdpress@yahoo.com](mailto:dwdpress@yahoo.com)

[dwdpress@biznas.com](mailto:dwdpress@biznas.com)

**Website**

[http:// www.dwdpress.com](http://www.dwdpress.com)

عنوان الكتاب: ظاهرة الغموض فى الشعر الحديث

المؤلف: محمد عبد الواحد حجازى

رقم الإيداع: ١١٨٤٤ / ٢٠٠٠

الترقيم الدولى: 7 - 094 - 327 - 977



# ظاهرة الغموض

فى الشعر الحديث

محمد عبد الواحد حجازى

الطبعة الأولى

٢٠٠١ م

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ الإسكندرية





## شاعر الحضارة

الشعر روح .. هي آهة الوجدان الواله المحزون..  
والشعر روح.. هي آهة الوجدان القلق مما كان وما سيكون..  
\* \* \*

والشاعر الحق هو من يعانى شقاء الكون فى أمل ورجاء،  
ليضرب المثل للحائرين بأن فجر الحياة مبشر بالخير والسلام..  
والشاعر الحق هو من يتعاطف بتعاطف إنسانياً مع كل ما هو  
كائن فى الكون لأنه منبثق منه وراجع إليه ..  
وإنه لشاعر الحضارة .. أو شاعر الحب والجمال.

محمد عبد الواحد حجازى،





### منهاج البحث

الوجود الإنساني وجود إمكاني لا محدود.. ولا محدوديته هذه هي إحدى بواعث الغموض وأسبابه .. ذلك أن الإمكانية اللامحدودة، محدودة بطبيعة الصيرورة الحيوية الحضارية لتحقيق الإمكانات تحقيقاً إبداعياً.. ولما كانت الإمكانات مترمنة بزمان الإنسان، وزمان الإنسان في تواتر متصل وتلاحق متكامل الحلقات مترابط النتائج، فإنه كان أمراً حتمياً تفرضه طبيعة الكيان الإنساني العقلي والخيالي والعلمي والثقافي ألا يتحقق للإنسان من إمكانات إلا بقدر ما يتاح له من كشف بعض أسرار البيئة التي يعيش فيها والكون الذي يحيط به. وذلك حسب قدراته العقلية الأولية التي وظفها في تجاربه العملية المادية، أو تجاربه الاجتماعية النفسية والأخلاقية.. ولقد كان نجاح الإنسان في إمطة اللثام عن بعض الأسرار التي أفاد منها في حياته الحضارية، يسفر عن نظام له نسق متوازن في خصائصه منطقي في حركاته محتوم النتائج فيما يجلب من خير أو منفعة. ومن العجيب في هذا الشأن أن ما كان يوفق الإنسان في الاهتداء إليه إنما كان يأتي من غموض الظواهر الكونية والطبيعية، ومن غموض الظواهر المعاشية والاجتماعية. ومما تجدر الإشارة إليه والتنبية عليه أن الغموض يمثل باعاً وجودياً بالنسبة إلى الإنسان. أما من حيث الظواهر في ذاتها فهي منتظمة ومتسقة ومتساوقة في حركاتها واتجاهاتها، ودقيقة في تناسب أجزائها وتكاملها تكاملاً لا يشذ عن نظامه. ومن هنا كان الكون بالنسبة إلى الإنسان وهو المحكوم بقدراته العقلية وإمكاناته الإبداعية، غامضاً غموضاً لا نهائياً. هذا في الوقت الذي هو فيه واضح غاية الوضوح، جلي غاية الجلاء.





وذلك هو لباب المشاقة الوجودية القائمة بين الإنسان والكون.. وإنها لمشاقة تجسد الإيقاع الكوني للحياة الإنسانية وهي تجاهد في سبيل تحقيق إمكاناتها الحضارية تحقيقا يتعاوره الفشل والإخفاق حيناً، ويحالفه التوفيق حيناً آخر.

إذن فالإيقاع الكوني للحياة الإنسانية متصل متواتر على نحو عبقرى يجسد عبقرية الكون أو عبقرية الغموض \_ إن أجز هذا التعبير \_ وعبقرية الإنسان وهو يسعى لرفع سدف الغموض الذي يلف الوجود..

وفحوى الإيقاع ونضاره أن هناك غموضاً كونياً عاماً ربما شعر الإنسان نحوه بشعور الجلال، وهناك غموض كوني خاص هو ما تتطوى عليه كل ظاهرة من ظواهر الكون والحياة تبعاً لاهتمام الإنسان بها وانشغاله بأحوالها ولا سيما حين يكون لها تأثيرها على وجوده وحياته ومعيشته.

ومن هذا المنطلق الكوني ندرس: "ظاهرة الغموض في الشعر الحديث"، جاعلين من غموض ظواهر الكون مدخلاً طبيعياً ضرورياً نهتدى به في دراستنا وليكون حجة ظاهرة تثبت أن الشعر ظاهرة إنسانية وجودية، وظاهرة كونية في نفس الآن. وحتى تكون فاتحة لثراء العطاء عند الشعراء فإننا نقدم بين يدي بحثنا، هذه النتائج العلمية المستخلصة من البحوث التي عالجت الظواهر الكونية والحيوية وهي:

أولاً: أن الأصرة بين الإنسان والكون أصرة حياة وإحياء.

ثانياً: أن كل ما في الكون من أظهر الكائنات وأكبرها إلى أضالها وأخفاها ينطوى على نظام دقيق في تكوينه وأنه في ذاته ذو معنى ودلالة في الإطار الكوني العام للوجود.

ثالثاً: أن هذه الخاصة ذات نوعيات متميزة في درجات الغموض، لا تصد العقل الإنساني ولا الإرادة الإنسانية عن التطلع لكشف الحجب لمعرفة أسرار الغموض.





رابعاً: أن عماد هذا التطلع هو المنطق العلمى المتناسق فى عناصره والمنتظم فى حركاته.

خامساً: أن التطلع لكشف أسرار الغموض ينتهى إلى نتائج علمية.

سادساً: أن المعارف العلمية أو القوانين العلمية الحديثة لا تلغى القوانين القديمة إلغاء تاماً. وما ذلك إلا لأن المعارف القديمة تتطوى فى ذاتها على حقائق علمية لا يمكن دحضها. ومن ثم تظل لها قوتها وتظل لها فائدتها المحسوبة علمياً وعملياً.

سابعاً: أن عملية المشاهدة الكونية العلمية تتألف فى بنائها من حوار إيقاعى متناغم بين المشاهدة والدهشة.. والتصنيف والتجربة والتقويم واستخلاص النتائج ثم إرساء القانون أو النظرية.

\* \* \*

وفى ضوء هذه البيانات العلمية نسير فى بحثنا:

"ظاهرة الغموض فى الشعر الحديث"

وقد جئنا به على هذا المنهج:

\* الفصل الأول:

مشكلة الغموض بين الفكر والفن

\* الفصل الثانى:

من شعراء الغموض

\* الفصل الثالث:

من شعراء الحضارة

\* \* \*

وإننى لأتمن أن أكون قد مهدت للمسالكين فى مقامات الشعر طريقاً

سويّاً حتى يكونوا كما يراد منهم صوتاً للحق .. والحب .. والجمال ..

محمد عبد الواحد حجازى



الفصل الأول  
مشكلة الغموض  
بين الفكر والفن









## الغموض فى الفكر

للكون غموضه المثير للخيال والفكر والشعور، حتى الوهم ومع هذا فهو لم يصدف الإنسان عن ارتياده ولم يدعُه عن استكشاف ظواهره دراسة ونفعًا وإفادة...

وللوجود الإنسانى غموضه المثير، ومع هذا فالإنسان أبدًا فى تقويم لذلك الوجود لمعرفة خير السبل وأقواها وأخلقها لبناء حضارة تمكنه من تحقيق إمكاناته الإبداعية فى الفكر والثقافة والفن والحكم وكذلك القيم الإنسانية الأخلاقية والسياسية والاجتماعية.. هذا فضلًا على الصناعات والمصنوعات. ولذلك فإن اختلاف مناهج التحقيق تعبير عن اختلاف المواقف الذاتية من الوجود الإنسانى والإمكانات الإنسانية فى نفس الآن.

ولئن دل الاختلاف الوجودى من الكيان الإنسانى على أن لكل إنسان موقفه الخاص من ذلك الكيان فإن هذا يدل على أن للغموض دوره فى إزكاء الفكر وإنمائه واستجاشة المشاعر. كما يدل على أنه يستحيل على العقل أن يحيط خبرًا بحقيقة الإنسان.. ومن ثم جاء اختلاف التصور دلالة على الغموض من ناحية، وكذلك دلالة أيضًا على الحيوية التى يتيحها اختلاف التقدير وكأن الاختلاف ضرورة وجودية لا بد منها.

ولقد اخترنا قضية الحرية دلالة على غموض الكيان الإنسانى ودلالة على اختلاف المواقف بالنسبة لهذه القضية.. اخترنا قضية الحرية عاملاً من عوامل الإثراء الفكرى من جانب وإثراء الحياة الحضارية من جانب آخر..

• • •





وأول عنصر من عناصر قضية الحرية، هو تعريف الحرية .. ما معناها وما هي حقيقتها؟

ولعله من أشيع ظواهر الغموض هو أنه صعب، صعب أن نعثر على تعريف جامع مانع يرضى عنه العلماء فضلًا على المثقفين لبعض أنواع المعرفة كالفكر والفن والديموقراطية والدكتاتورية والعرقية والشخصية والأخلاق، والخير والشر والتقدم والتطور وغيرها. وكلها بصفة عامة تبلغ في تعريفها حد الاختلاط والاضطراب حتى ليصح أن نقول إن العلم الذي يرجى تعريفه غامض غموضًا شديد فإذا جاء تعريف على صبغة ما عارضه تعريف آخر على صبغة أخرى مخالفة. ولقد يحاول البعض أن يوفق بين المتخالفين بإيجاد تعريف وسط يرضى عنه كل الأطراف لكن التعريف يكون آنذ أقرب إلى التلويح منه إلى التوفيق. ورغم هذا كله فإن هذا الغموض الذي نعتناه بأنه مثير كان خيرًا وبركة على الفكر والحضارة الإنسانية ذلك أن فيه إحياءها وإثراءها ودفعها إلى التقدم والازدهار..

ولعل من القضايا الكبرى ذات الأثر العميق والجليل في حياة الإنسان هي قضية الحرية.. ولقد اصطنعناها مثالًا ندلل به على أربعة أمور:

أولاً، أن قضية الحرية هي قضية الوجود الإنساني في ماضيه وحاضره ومستقبله.

ثانيًا، أن الغموض في الفكر حياة وإحياء.

ثالثًا، أن من أخطر الأخطار على قضية الحرية أن يكون التلويح المتعمد قصداً ومنهجاً لأنه يحيل القضية إلى غموض عقيم مبير.

رابعًا، أن الغموض في الفكر إذ هو حياة وإحياء يفضي إلى سبل واضحة بينة تهدى الناس سواء السبيل إذ يلتمسون فيها عوامل لإثراء الحضارة وتجديدها وبعث الأمل في نفوس أهلها فإذا هم يخاطرون من أجلها لصيانتها والمحافظة عليها.





ونبدأ قضية الحرية بهذا السؤال الذي اختلف بشأنه الكثيرون:

"ما هي الحرية"

لقد تواضع الفكر الفلسفي على تعريف الحرية بأنها: "اختيار الفعل عن روية مع استطاعة عدم اختياره أو استطاعة اختيار ضده". غير أننا حين نبحث عن معنى الحرية في نظريات الفلاسفة نجد أن لها أربعة معانٍ مختلفة أوجزها أحد المؤلفين على النحو التالي:

أولاً: حرية الاختيار القائمة على الإرادة المطلقة أو حرية استواء الطرفين: وهذا النوع هو ما يتبادر إلى أذهاننا جميعاً حينما نتصور أنفسنا أحراراً. فنحن ننسب إلى أنفسنا صفة الحرية لأننا نعلم أن في وسعنا أن نعمل بمقتضى إرادتنا نحن. ولمجرد أننا نريد هذا الشيء أو نك. ومن الفلاسفة الذين فهموا الحرية على هذا النحو "بوسويه" الذي يقول: "إنني كلما بحثت في ذاتي عن السبب الذي يدفعني إلى العمل فإنني أشعر بوضوح بأن حريتي إنما تنحصر في مثل هذا الاختيار". فالإرادة الحرة هنا هي عبارة عن القدرة المطلقة على الابتداء أو المبادأة؛ لأننا هنا بصدد حرية تعمل بطريقة تعسفية محضة غير مشروطة في فعلها بأي شيء كائن ما كان. وقد ذهب إلى مثل هذا الرأي فيلسوف فرنسي آخر هو "رنوفييه" الذي قال: "إن سوابق الفعل لا تكفي لتعيينه إذ أننا نشير جميعاً بأن حريتنا في تحقيقنا لأفعالنا دون الخضوع لشروط أو لظروف خارجية فالقول بأن هذا الفعل حر إنما يعني أن هذا الفعل غير محدد بأي شرط سابق كائن ما كان أعني أنه مستقل تماماً لا عن قوة خارجية فحسب بل عن سائر الدوافع والبواعث الباطنة أيضاً بما في ذلك التصورات والعواطف والميول".

ثانياً: الحرية الأخلاقية أو حرية الاستقلال الذاتي .. وهذا النوع من الحرية هو الذي فيه نصمم ونعمل بعد تدبر وروية بحيث تجني أفعالنا وليدة





معرفة وتأمل. وحينما لا نشعر بأننا أحرار حينما نعمل بمقتضى أول دافع يخطر لنا على بال، وحينما نتصرف كموجودات غير مسئولة بل نحن نشعر بحريتنا حقا حينما نعرف ما نريد ولماذا نريد. أعنى حينما نعمل وفقا لمبادئ أخلاقية يقرها عقلنا وتقبلها إرادتنا. فالفعل الحر بهذا المعنى هو الفعل الصادر عن روية وتعقل وتدبر.

ثالثا: حرية الحكيم أو حرية الكمال.. وهذا النوع من الحرية وثيق الصلة بالنوع السابق ولكنه ذو طابع معياري مثالي يجعله أكثر سموا وشرفا. وحرية الكمال هي الصفة التي تميز ذلك الحكيم الذي استطاع أن يتحرر من كل شر ومن كل كراهية ومن كل رغبة. أعنى حرية الفيلسوف الذي قد تحرر بالفعل من عبودية الأهواء والغرائز والجهل. ولا يفترض هذا النوع من الحرية حالة الاتحاد أو اللاتعين؛ بل هو يفترض استحالة فعل الشر. ومن هنا فقد استطاع ليبنتز أن يقول: "إن الله وحده هو الكائن الحر بأكمل معاني الحرية وأما الموجودات المخلوقة فهي ليست حرة إلا بقدر ما تسمو بنفسها فوق الأهواء".

رابعا: العلية السيكولوجية أو النفسية: وهذا النوع من الحرية هو عبارة عن الشعور بسورة حيوية معينة واستمرار نفسى معين وقدرة خالقة يتصف بها الشعور. وهنا يكون الفعل الحر هو ذلك الفعل الروحى التلقائى الذى يعبر عن شخصيتنا منبعثا من أعماق ذاتنا. ولهذا يذهب بعض أنصار هذا رأى (مثل برجسون، وفوييه) إلى أن فكرة الحرية تقوم على فكرة العلية الشعورية. فنحن هنا لسنا بإزاء حرية سلبية تنحصر فى تحقيق هذا الفعل أو الامتناع عن تحقيقه من غير أدنى اكتراث بل نحن بصدد حرية إيجابية فيها يصدر الفعل عن ذاتنا العميقة. وهنا





تكون الحرية بمثابة: "تلقائية روحية" لا بيولوجية تعبر عن قدرتنا على الخلق أو الإبداع".

وفي هذا المقام نذكر برجسون في رأيه الصائب حين قال: "إن كل تعريف للحرية لابد أن ينتهي إلى تقوية حجة أنصار الجبرية" .. ذلك لأنه حينما نحاول أن نبرهن على الحرية بالبرهان العقلي التصوري فإننا لابد أن ننتهي إلى إنكار وجودها.

ولقد يتساءل بعض الأحاد عن السبب في إخفاق العقل عن بلوغ لباب الحرية؟ ولماذا لا تتحقق البرهنة على وجود الحرية؟ يجيب على هذا التساؤل القائلون بعجز العقل بأن العقل قد جعل لقياس كل ما هو ضروري. ومن هذا المنطلق كان محور مذهب "مين دي بيران" فالذات هي لباب الحقيقة بفضل كونها مريدة فاعلة. ففي الإرادة يتجسد الوجود الإنساني لأن الشعور بفاعليتنا وبقدرتنا على العمل هو الذي يخلق فينا ما يمكن تسميته "بالجهد المركب للأنا". ولذا لم تعد الفكرة هي القاعدة الأولى لكنه "الجهد" الذي تعتمد عليه الذات في إدراكها لوجودها؛ حيث أنها قوة حرة ذات قدرة على الحركة المنبثقة من إرادتها هي.

وبناء على هذا فقد استعاض "مين دي بيران" بعبارة ديكارت: "أنا أفكر، فأنا إذن موجود"، عبارته التي تعبر عن رؤيته: "أنا أريد (أو أنا أفعل) فأنا إذن موجود" .. ثم يصطنع صياغة أخرى جاء فيها: "أنا أدرك نفسي باعتباري علة حرة فأنا إذن علة موجودة بالفعل" .. ثم يعود فيصوب عبارة ديكارت بقوله: "إذا كان ديكارت قد توهم أنه اهتدى إلى المبدأ الأول لكل علم حين قال: "أنا أفكر فأنا إذن شيء موجود أو جوهر مفكر" فإن في استطاعتنا أن نقول تصويبا لهذه المقالة مستنديين في الوقت نفسه إلى شهادة الحس الباطن التي لا ترد: "أنا أريد أو أنا أتفعل الفعل في ذاته فأنا إذن أدرك نفسي كعلة وبالتالي فأنا إذن موجود أو أنا كائن باعتباري علة أو قوة" ..





وفحوى الأمر أن "مين دي بيران" يجعل الشعور بالذات قائما على الحرية.. هذا في الوقت الذي يرى فيه البعض أن "مين دي بيران" قد اختلط عليه الأمر فلم يستطع أن يضع حدا بين الحرية وفكرة الحرية موحدا في نفس الآن يبين حدسنا عن الحرية ومفهوم الحرية وكأن ليست هناك ثمة علاقة بين شعورنا الوجداني بالحرية وبين تصورنا لها.. ولقد حدا الموقف ببعض الفلاسفة مثل يسبرز، ولافل، وجبريل مارسل، بأن يقولوا: إنه يستحيل تعريف الحرية، فالحرية لا يمكن أن تكون موضوعا.

فإذا جئنا إلى يسبرز فإننا نجده يقول إن الحرية لا تخضع للنظام العقلي الموضوعي. وتلك علة الإخفاق الذي أصاب النظريات الفلسفية عن الحرية، والحق: "أنا اعتدنا أن نضع مشكلة الحرية على الصورة النظرية التالية: "أجبر أم اختيار". ولكن الحرية لا يمكن أن تثبت أو تنفى في نطاق الموضوعية الصرفة لأنه ليس للحرية مكان في عالم الموضوعات. وإذا كان جل قصد الفلاسفة أن يلاحظوا أو يثبتوا وجود الحرية (أم عدم وجودها) فإننا من واجبنا على العكس من ذلك أن نرفض منذ البداية كل نظرية موضوعية للحرية. فنطرح تعريف الحرية بأنها انعدام العلة وانعدام القسر (وهو التعريف القائم على الدليل الكوني لإثبات الحرية)، كما نطرح تعريف الحرية بأنها الاستقلال التام عن سائر البواعث والمبررات (وهو التعريف القائم على الدليل السيكولوجي) لإثبات الحرية. ومن ثم يمكن القول إن المعرفة النظرية للحرية مستحيلة؛ لأن المعرفة النظرية تقتضي حدوث انفصام بين الموجود العارف والموضوع الذي يسعى إلى معرفته. على حين أنه لا يمكن للحرية أن تعرف إلا بالفكر فيه وعليه يقوم وجودها.. على هذا يمكن القول إن الحرية ليست كيانا موجودا بداخلنا، ولكنها هي وجودنا ذاته وعن طريقها نحقق ذواتنا، فيتحقق مصيرنا؛ يقول لافل: "فلا سبيل"<sup>(١)</sup> إلى تعريف وجودنا إلا بالحرية، لأن الحرية هي التي تحدد وجودي وتحدد

(١) كتاب: "مشكلة الحرية"، تأليف: د/ زكريا إبراهيم، الناشر مكتبة مصر، ط ٣، ١٩٧٢، ص ١٨.





إمكانياتي". وبهذا التصور لم يستطع "لافل" أن يوفق بين الحرية وبين  
الإمكانيات اللانهائية؛ وهذا ما يشي به قوله: "إن خير تعريف<sup>(١)</sup> للحرية هي  
أنها إمكانية سائر الإمكانيات". .. وعند "جبريل مارسل" أن هناك تلازما بين  
العقل والحرية: "قالفعل<sup>(٢)</sup> الذي أتعل به الحرية هو ذاته الفعل الذي على  
أساسه تكون الحرية". .. وإلى هذا يرجع إنكار "مارسل" للنظريات التي  
تصورت الحرية مستندة إلى فكرة العلية؛ لأن: "أفدح خطأ يمكن أن يقع<sup>(٣)</sup> فيه  
الفلاسفة الباحثون في الحرية إنما هو ذلك التقابل أو التعارض الذي  
يضعونه بين الحرية والجبرية، في حين أن الحرية تتدرج تحت نطاق  
آخر غير نطاق العلية والجبرية". فإذا وصلنا إلى "كنت" فإننا نتساءل: هل  
وفق "كنت" في تعريفه للحرية؟ وعلى أية كيفية جاء تعريفه لها؟ .. إنه يقول:  
"إن الثنائية<sup>(٤)</sup> هي طبيعة الحياة الإنسانية، وتتكون هذه الثنائية من جانبين:  
الوجود الحسى، وهو وجود يتم في التجربة بفضل الأفعال الخارجية. وهذه  
الأفعال متكاملة ومتدرجة طبقا لقوانين الحتمية. وعلى هذا يكون الإنسان  
ظاهرة كسائر الظواهر غير أنه يتميز بأن رموزه صدرت عن طبيعته  
الباطنية أو ذاته الحقيقية. وهذه الذات لا تخضع للزمان بل هي عالية عليه.  
وبناء على هذا فإن قوانين الضرورة هي التي تدير طبيعتنا الخارجية  
الخاضعة للزمان". .. فكان أفعالنا مرتبطة ارتباطا ضروريا بما تقدمها، أعني  
بالبواعث والدوافع السابقة عليها بحيث أنه لو تمكن أحد من معرفة سائر  
بواعثنا ودوافعنا بل سائر أفكارنا وانفعالاتنا لاستطاع أن يحسب سلوكنا في

<sup>(١)</sup> نفس المرجع ص ٢٠.

<sup>(٢)</sup> نفس المرجع ص ٢١.

<sup>(٣)</sup> نفس المرجع ص ٢١.

<sup>(٤)</sup> نفس المرجع ص ٢٢.





المستقبل بدرجة من اليقين لا تقل عن حسابنا لكسوف الشمس أو خسوف القمر".

معنى هذا أن "كنت" قد وصل بنا إلى نتيجة حاسمة: هي أننا أحرار ومجبورون في نفس الوقت. فنحن أحرار حين نتصور ذاتنا المتسامية على الزمان.. ونحن خاضعون للجبر حين نتأمل أفعالنا التي تتحقق في الزمان. فكيف استطاع "كنت" أن يتجاوز هذه المفارقة الخطرة؟.. لم يجد "كنت" سوى فكرة الواجب علاجاً لهذه الموقف المتعارض. فالواجب في نظره يتصف بأنه صوري محض، طابعه النزاهة المحضة ورائده التعبير عن صوت العقل دون الخضوع لأي شيء آخر. فالواجب وحده هو الذي له الحرية الكاملة لأنه في ذاته متعال على الزمان. ومن هنا كان الإيمان بالحرية عند "كنت" هو في ذاته متعال على الزمان. وعلى هذا فالإيمان بالحرية هو في صميمه واجب الواجبات.

إذن، ألسنا نجد أن "كنت" قد انتهى بنا إلى نوع من الحرية الصوفية لا تزيد عن كونها حرية مثالية متسامية؟

ثم ننقل من "تعريف" الحرية الذي لم يحقق الفكر فيه شأواً بعيداً إلى ما يناهض الحرية وهو الضرورة. فهل وفق الفكر الإنساني إلى تكييف تصور معلوم الملامح، محدد الخصائص، موثوق النتائج بالنسبة للضرورة؟ نعم، وفق بغير شك، ولكنه التوفيق الذي يتركنا أمام الغيب ليرجم الفكر فيه بما يتصوره صحيحاً بشأن الضرورة. ففي الحضارة اليونانية كانت فكرة الضرورة هي التي تخضع لها حياة الإنسان في كل تصرفها. غير أن الضرورة في بدايتها الأولى جاءت على ضربين متميزين: ضرورة مجهولة تسيطر على الآلهة والناس، حتى الإله زيوس نفسه كانت تسيطر عليه الضرورة المجهولة. والضرورة الأخرى هي التي يفرضها القانون الأخلاقي الذي لا قيام للحياة الإنسانية بدونه.. ولم يدم هذا التصور للضرورة طويلاً،





فقد بدأ الشقاق بين الأبيقوريين الذين يؤكدون مبدأ "الحس"، وبين الضرورة التي آمن بها الرواقيون.

فإذا جئنا إلى الفلسفة الحديثة فإننا نجد أن "اسبينوزا" يؤكد على جبرية أسماها الجبرية المنطقية، فيقول في كتابه: "الأخلاق": "إن النفس لا تتطوى على أية إرادة حرة"<sup>(١)</sup> أو مطلقة، بل هي مجبورة على أن تريد هذا أو ذاك، بمقتضى علة هي أيضا مشروطة بعلة أخرى، وهذه العلة بدورها محدودة بعلة أخرى وهكذا إلى ما لا نهاية.. ثم يقول بصورة أخرى: "إن الإنسان الحر"<sup>(٢)</sup> إنما هو ذلك الذي يعمل وفقا لنصائح العقل فلا يكون سلوكه ناجما عن الخوف من الموت بل يكون مبعثه الرغبة في الخير رغبة مباشرة.. فكان هناك ثمة ضرورة خلقية هي التي توجهنا إلى العمل.. وفي تقدير "هوبز": أن ما نسميه<sup>(٣)</sup> بالحرية الأخلاقية، أعني تلك القدرة على الإرادة أو عدمها ليست إلا وهما كاذبا لا أساس له.. والنتيجة التي يصل إليها "هوبز" هي أننا نخضع لحرية فزيائية تمكنا من أن نعمل ما نشتهي. فكانه رد فعل لما نملكه من إمكانيات نخضع لها. وكذلك فإن "هيوم" يقول: "وعلى الرغم من أننا نتوهم في أنفسنا أننا أحرار فعلا فإن المتأمل في سلوكنا قد يستطيع أن يتنبأ بأفعالنا مستخلصا نوع أرجاعنا وفقا لمعرفته ببواعثنا وطباعنا"..

فكأننا نخضع لدوافعنا التي نحقق بها أعمالا معينة، فليس هناك إرادة حرة لها وجهها الثابت.. وهذا هو نفس ما ذهب إليه "ستيوارت مل".. أما "فلتير" فإنه وإن أظهر حماسة شديدة للحرية السياسية غير أنه أنكرها في المجال النظري أو الفلسفي، لقد كان "فلتير" مضطرب التصور في تقريره

<sup>(١)</sup> المرجع السابق ص ٥٠.

<sup>(٢)</sup> المرجع السابق ص ٥٠.

<sup>(٣)</sup> المرجع السابق ص ٥٠.





لحرية الإرادة؛ فمرة يقول: "إنه مهما يكن"<sup>(١)</sup> المذهب الذي نعتقه فإننا نعمل دائما كما لو كنا أحرارا". .. ومرة يقول "إن الحرية هي"<sup>(٢)</sup> من الحياة الإنسانية بمنزلة الصحة العقلية". .. فكأن الحرية هنا لا تخرج عن كونها ضرورة. .. ومرة يقول: "إننا عجالات في آلة كبرى"<sup>(٣)</sup> وعقولنا تفكر كما لو كانت حرة لأن هذا الشعور بالحرية هو نفسه عجلة في تلك الآلة". .. ومرة يقول: "إن من"<sup>(٤)</sup> الممكن اعتبار أفعالنا حرة، وأما إرادتنا فإنها لا يمكن أن تعد حرة". .. ثم يعود ليمس الجبرية المطلقة مسا شديدا فيقول: "إنه من التناقض أن نقرر بأن ما سوف يحدث قد يكون من الممكن ألا يحدث". .. وكان "تين" يجعل لمذهب الضرورة شكلا ميكانيكيا يسخر الإنسان كأنه حيوان. وذلك من الجانب الفيزيائي، أما الجانب العقلي فهو منتظم كالنظرية الهندسية؛ ومن ثم فهو يقول: "إن الفضيلة"<sup>(٥)</sup> والزيلة هي مجرد منتجات مثلها كمثل الزاج والسكر". .. ولقد فسر "تين" الحرية في ضوء الحتمية، وهو أمر عجيب حقا؛ فمن قوله في ذلك: "إن الميول"<sup>(٦)</sup> والحوافز التي تحرك الإرادة إلى الفعل إنما هي ميولنا وحوافزنا نحن فحينما نعمل وفقا لها فنحن إنما نعمل بقوتنا الخاصة وتلقائيتنا الذاتية وحريرتنا التامة ومسئوليتنا الكاملة. وهذا معناه أنه لما كانت الضرورة باطنة فينا فكأننا أحرار في الحقيقة".

ولقد حاول "هربرت سبنسر" أن يخلق نوعا من التناسق بين الضرورة وشعورنا بالحرية. ففي الوقت الذي يستبعد فيه حرية الإرادة لأنه ليس في مكننتنا أن نتمرد على العلية الكونية المطلقة \_ في هذا الوقت يعود ليقول لنا

<sup>(١)</sup> نفس المرجع ص ٥٣.

<sup>(٢)</sup> نفس المرجع ص ٥٣.

<sup>(٣)</sup> نفس المرجع ص ٥٣.

<sup>(٤)</sup> نفس المرجع ص ٥٤.

<sup>(٥)</sup> نفس المرجع ص ٥٤.

<sup>(٦)</sup> المراجع السابق ص ٥٥.





إننا نشعر بصورة لا شك فيها بأن إرادتنا حرة. ثم ينقلب إلى رأى مناقض وهو أن بواعثنا إنما هى فى الحقيقة الآلات التى تصطنعها الطبيعة لتصنع ما تريد أن تستخرجه منا.. وبهذه الرؤية يقول: "وإذا ما عنيينا بالحرية"<sup>(١)</sup> أننا نعمل كما نحب ولكن الواقع أننا لا نملك أن نعمل أى شئ آخر لأننا لا نستطيع أن نحب كما نحب".. ويرى شوبنهاور أن الإرادة مبدأ أولى تقوم عليه حقيقة الفرد. وفى نفس الآن فإن للإرادة تفردا على المعرفة لأنها تتقدم عليها. ولا تحصل الإرادة من المعرفة إلا على البواعث التى تتطور إلى شئ له كيانه المحسوس أما الإرادة فى ذاتها فإنها لا تتعرض لأى تغيير لأنها تقع خارج دائرة الزمان.

وعلى هذه الشاكلة يظل الإنسان أسيرا لطبيعته الأصلية أو خلقه الأصلي؛ ولذلك يعجز تماما عن الاتصال من دائرته.. إن فى استطاعتنا كما يقول شوبنهاور: "أن نبين للرجل"<sup>(٢)</sup> الأنانى أنه لو تخلى عن مصلحة صغيرة عاجلة فقد يستطيع أن يحصل على مصلحة أكبر آجلة. وفى استطاعتنا كذلك أن نبين للرجل الشرير أنه إذا أراد أن يلحق بالآخرين أذى أكبر فقد يلزم أن ندحض الأنانية فى ذاتها والشر فى ذاته. كما أنه ليس فى وسعنا مطلقا أن نثبت للقط أنه يخطئ إذ يهوى الفئران".. وحقيقة الخلق الإنسانى أنه لا يتغير أبدا، وكأننا قد ضربت علينا الضرورة ضربة لازبة لا نستطيع منها فكاكا.

وعمل "يسبرز" على إقامة شئ من التوازن بين الحرية والضرورة. فالضرورة أحد الجوانب الرئيسية فى الحرية الوجودية، ولكنها ليست حرية مطلقة إذ يمكن وصفها بأنها حرية تتاضل فى سبيل بلوغ الوجود الضرورى. وبهذا الوجود الضرورى تصبح الحرية الإنسانية فى صورتها الشرطية وكأنها تعبير عن حقيقتها الأزلية الأبدية. وفى هذا المقام يقول "يسبرز": "إننى قد

<sup>(١)</sup> نفس المرجع ص ٥٦.

<sup>(٢)</sup> نفس المرجع ص ٥٧.



أعطيت<sup>(١)</sup> لذاتي لأن حريتي قد منحت لي من الخارج فأنا لا أوجد إلا بذلك الآخر الذي هو أصل وجودي وصميم ذاتي والذي هو منسى بثابة المبدأ المتعالي وليس للحرية من غاية في النهاية سوى أن تفنى في تلك الحقيقة المتعالية.

واجتهد "هيجل" في إقامة الحرية على قاعدة الضرورة لأنه بدون ذلك لن تكون الحرية إلا حرية زائفة مصطنعة.. وقد كرس هذه الرؤية بقوله: "إن الحرية قد توجد<sup>(٢)</sup> أيضًا على صورة التعسف بعينه. ومن ثم فإنها على وجه التحديد مناقضة لذاتها لأنها بمثابة تسلسل لا شعوري أو مجرد صورة وهمية من صور الحرية أو هي بالأحرى مجرد حرية صورية محضة".

• • •

وإلى جانب الضرورة فهناك الحتمية وهي مرادفة لها من بعض الوجوه.. وقد لفها الغموض هي الأخرى، فصوّبت نحوها نظرات شتى تحاول كل منها تشخيصها وإثبات فاعليتها في الفعل والتأثير والحركة. ولقد كانت ملاحظة حركات الكواكب والأجرام السماوية في مسارها ومساراتها هي مصدر القول بالمبدأ الحتمي. ثم صار لتلك الحتمية الميكانيكية السماوية تأثيرها على شتى الظواهر الطبيعية الحية وكذلك الظواهر الإنسانية النفسية. ولقد أدى تقدم العلم في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين إلى اضطراب في أصالة المبدأ الحتمي وأولويته. ولم يقوض هذه القيمة غير ما حققته الميكانيكا التمجعية من تقدم جعل القول بالاحتمال هو النظرية الصائبة التي أكدتها وحققتهما التنبؤات العلمية؛ يقول "ريشباخ": "إن الصيرورة<sup>(٣)</sup> الكونية ليست محددة تحديدًا سابقًا صارمًا كما تزعم الحتمية التي

<sup>(١)</sup> المرجع السابق ص ٦٠.

<sup>(٢)</sup> نفس المرجع ص ٧٨.

<sup>(٣)</sup> نفس المرجع ص ٩٦.





تشبه مجرى الأشياء تشبيها خاطئا بحركة ساعة دقيقة محكمة فسي حين أن الصيرورة الكونية أقرب ما تكون في حركتها إلى زهر النرد الذي يقذف به قذفا مستمرا غير منقطع.

هذه الاحتمالية في العلم دفعت العالم الفرنسي "لويس دي بروي" إلى أن يقول: "إنه لم تعد<sup>(١)</sup> في العلم قوانين عليّة بل مجرد قوانين احتمالية" .. ثم قال: "إن الظاهر أنه قد<sup>(٢)</sup> يكون من المستحيل أن نلتجئ إلى إدخال بعض المتغيرات الخفية من أجل إرجاع الاحتمية الكمية إلى حتمية مستترة". ومن الذين أكدوا الاحتمية في المجال الذري العالم "دتوش"؛ فقد قال: "والواقع أن قيمة الرأي القائل<sup>(٣)</sup> بوجود حتمية صارمة في نطاق الظواهر الخاضعة للميكروفيزياء، قد لا تزيد عن قيمة الرأي القائل بأن الحركة معدومة أو بأن الأرض منبسطة" .. ومن العلماء الذين دحضوا مبدأ الحتمية العالم "أدجنون"؛ فقد قال: "إن المدى الذي استطعنا أن نذهب إليه في سبر أغوار الكون المادي يدلنا على أنه ليس ثمة ذرة من اليقين تؤيد القول بالحتمية. فلم يعد هناك ما يدعو إلى الشك في شعورنا الوجداني بحريتنا. فحينما تتبعث من القلب الإنساني الذي يؤرقه سر الوجود صرخة مدوية نقول: فيم كل هذا، وماذا عسى أن تكون جدواه؟ فليس من الصواب أن نجيب على هذا التساؤل بالرجوع إلى ذلك الجانب الضئيل من تجربتنا الذي يرد إلينا عن طريق بعض الأعضاء الحسية فنقول: إن كل ما هنالك من ذرات وعماء وعالم مهوش يسوده قضاء صارم".

<sup>(١)</sup> المرجع السابق ص ٩٥

<sup>(٢)</sup> المرجع السابق ص ٩٥

<sup>(٣)</sup> نفس المرجع ص ١٠١



ورغم هذا كله فإنه لم يثبت ثبوتاً قاطعاً مانعاً سقوط مبدأ الحتمية فإنه لولاه كما يقول "بول فاليري": "لما استطاع"<sup>(١)</sup> الإنسان أن يجد سنداً حقيقياً أو دعامة قوية لنشاطه الحر نفسه لأنه كلما اعترف الإنسان بالضرورة السائدة في الطبيعة زادت قدرته على اكتشاف وسائل جديدة للاستفادة من الطبيعة واستغلال تلك الضرورة نفسها لمصلحته.

وفي تقدير "برجسون" أن كل أشكال الحتمية ترد في خاتمة المطاف إلى الحتمية السيكلوجية.. فعلى أية فكرة تقوم الحتمية السيكلوجية؟ إنها تقوم على فكرة أن الإرادة تخضع في تحقيق الأفعال إلى بواعث متعددة تعمل على تحريكها. وعلى هذا فإن الحرية تعتمد على البواعث، ومن ثم فليس في مكنتها أن تحقق الفعل بغير ضرورة موحية؛ يقول "لينتر": "إن عدم الإكتراث هو"<sup>(٢)</sup> وليد الجهل، فكلما كان المرء حكيماً كان فعله أكمل تحديداً وأكثر جبرية. والواقع أن كل أفعالنا ذات طابع حتمي ولا أثر فيها لطابع الاستواء أو الحياد التام. إذ أن ثمة مبرراً فينا أو مسوغاً يحركنا إلى العمل. وإن فلا شيء يمكن أن يتحقق بدون سبب وبالتالي فإن حرية عدم الاكتراث مستحيلة.. ثم يؤكد "لينتر" إيمانه بالحتمية السيكلوجية بقوله: "إن البواعث العقلية هي وحدها البواعث المطابقة لطبيعتي لأن العقل هو منى بمنزلة الماهية، وما أنا بموجود ناطق إلا لأنتي أعمل وفقاً لبواعث معقولة. فأنا لا أكون حراً إلا في اللحظة التي أعمل فيها وفقاً لعقلي".. ويقول أيضاً: "إن النفس"<sup>(٣)</sup> لا توصف بأنها حرة إلا بقدر ما تحقق من أفعال إرادية قوامها الأفكار المتميزة ورائدها الاستماع لصوت العقل. وأما الإدراكات المختلطة التي تستند إلى الجسم وحده فهي وليدة إدراكات مختلطة سابقة دون أن يكون

(١) نفس المرجع ص ١٠٢.

(٢) المرجع السابق ص ١١٦.

(٣) المرجع السابق ص ١١٦.





من الضروري أن تريدها النفس أو أن تتبأ بها.. أما عند "سارتر" فهو يحاول أن يقيم الحرية على فكرة اللامعقول. فلا ينشأ تصورنا للامعقول إلا لأن الحرية هي وحدها التي تصطنع المبادئ والقيم بمطلق حريتها بغير أن ترجع إلى فكرة عقلية تصدر منها. وبفضل هذا الاختيار الحر الذي لا يمكن تعليقه عقليا تتجسد البواعث في صبغة عقلية.. والحرية الحقيقية عند برجسون صعب تصورها، وما ذلك إلا لأنها خلق إيداعى وثلاثانية روحية واستقلال ذاتي. وعلى هذا فمن غير الممكن إن لم يكن من المستحيل تعريف الحرية لأنها في لبابها: "حقيقة"<sup>(١)</sup> ديناميكية قوامها التغير والصيرورة ونسيجها الزمان والديمومة". ويرجع برجسون الغموض الذي يحيط بمشكلة الحرية إلى أننا قد مردنا في تصورنا العقلي على اعتبار أنه تذبذب في المكان: "هذا"<sup>(٢)</sup> في الوقت الذي هو في حقيقته عبارة عن تقدم ديناميكي حيث تكون الذات والبواعث نفسها في صيرورة لا تهدأ وكأنها موجودات حقيقية".

ويتصور برجسون أن وجودنا في صميمه عبارة عن وحدة طبيعية يتأصر فيها الماضي بالحاضر، والحاضر بالمستقبل بغير اقتدار لنا على التسامى على وجودنا، وعلى هذا فنحن خاضعون للحمية.. وهكذا حقق برجسون ما يمكن تسميته باستحالة تعريف الحرية. فإنه إذا كان قد قال باللاحتمية الظاهرة فإنه أرجع الحرية إلى حتمية لا سبيل إلى الخروج عليها أو التخلص من تبعاتها.

• • •

وإذا كان هذا هو غاية التصور للحمية السيكلوجية فإنه يوجد إلى جانبها ما يمكن تسميته بالحمية الدينية؛ وإن كانت هذه الحتمية لا تتفصل عن الحتمية السيكلوجية انفصالا حادا.

<sup>(١)</sup> نفس المرجع ص ١٣٠.

<sup>(٢)</sup> نفس المرجع ص ١٣٠.



فالحتمية الدينية تضع مسلمة أولية وهي أن أفعال الإنسان تقوم على إرادة الله وحده. وهذا يفضي إلى وجود تقابل بين أن نقول بالقدرة الإلهية وبين أن نقول بالحرية الإنسانية. وفي هذا المقام تصير الحتمية إلى نوع من الجبرية التي لا تؤمن بغير القضاء والقدر.. ونمثل لهذه الجبرية بتصوير "ملبرانش"؛ فهو يقول: "إن الإنسان<sup>(١)</sup> بذاته عدم محض، فهو لا يستطيع بدون الله أن يفكر أو أن يتحرك. وإن فإن الله هو خالق أفكارنا ولذاتنا وألمانا.. أما إذا كانت هناك ثمة حرية عند الإنسان فهي لا تزيد عن كونها حرية الإقبال على اللذائذ والمتع الجزئية بغير أن تراودها فكرة التسامي إلى الخير الأسمى". ويذهب الفيلسوف الفرنسي "لكييه" إلى أن الحرية تصرفنا إلى أن نحقق نواتنا: "أن تكون حراً: هذا معناه أن تعمل لا أن تخضع للصيرورة. ولكن عليك أن تعمل بحيث تخلق ذاتك".. فإذا ما حاولنا البحث عن سبيل نوفق به بين الحرية والقدرة الإلهية فإن "لكييه" يرد علينا بقوله: "إن عظم المقصد<sup>(٢)</sup> الإلهي يتجلى بشكل واضح في خلق الله لموجود مستقل، موجود حر بكل معنى الكلمة أعنى شخصية حقيقية تستطيع شيئاً بدون الله نفسه".

وفي الفكر الإسلامي توفيق هائل في معالجة قضية الحرية في جوانبها الأربعة: الضرورة أو الحتمية، واللاحتمية، والباعث السيكلوجي، والباعث الوجودي.. فمن الصوفية من يقول: "إن<sup>(٣)</sup> الله خالق لأفعال العباد بحيث أن كل ما يفعلونه من خير وشر، فهو قضاء وقدر أي بإرادته ومشيتته".. ومما جاء في تعريف الصوفية للحرية أنها: "أن لا يكون العبد<sup>(٤)</sup> تحت رق المخلوقات ولا يجرى عليه سلطان المكونات".. وفي تعريف آخر

(١) المرجع السابق ص ١٤٣.

(٢) المرجع السابق ص ١٤٣.

(٣) المرجع السابق ص ١٤٩.

(٤) المرجع السابق ص ١٤٩.





أن الحرية: "هي كمال العبودية"<sup>(١)</sup> فإن من صدقت لله تعالى عبوديته خلصت عن رق الأغيار حرية..

وقد كان للمعتزلة توفيقات غاية في العمق والأصالة في بحوثهم في الحرية وعلاقتها بالجبر أو القضاء والقدر. فهم يرون أولاً أن الإنسان حر في أن يعمل عملاً أو يتركه ليعمل غيره إذا شاء، فهناك مغادرة كاملة لكل صنوف الجبرية. وقد هاجم المعتزلة القائلين بالجبر محتجين بالدليل السيكلوجي بأننا نشعر بحريتنا شعوراً مباشراً. فنحن نستطيع أن نميز بين الحركة الاختيارية والحركة القسرية؛ ويتجلى هذا في أبسط الأمثلة: فنحن مثلاً نفرق بين تحريكنا ليدنا إذا شئنا، وحركة يدنا حين تصاب بالارتعاش: "الحركة الاختيارية"<sup>(٢)</sup> مرادة من الإنسان، مقصورة له بخلاف الحركة الاضطرارية التي لا دخل له فيها.. الأمر الثاني، أن المعتزلة اصطنعوا الدليل الخلقى في إثبات الحرية فقالوا بأنه إذا لم يكن الإنسان حراً فيما يصنع: "قد بطل التكليف". ومن هنا كان القائلون بالجبر غير صائبين، إذ لو كان الإنسان مرغماً على صنع ما يصنع أو ما يحققه من أفعال لما كان هناك أدنى مندوحة للمدح والذم والثواب والعقاب.. بل لما كانت هناك ضرورة لوضع الشرائع والقوانين وإرسال الأنبياء والرسل، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر.. وجاء رد الجبريين بقولهم إنه لا ينبغي أن يكون الثواب والعقاب في الدائرة الخاصة بنا في تقديرنا للعدل والظلم. لأن العدل والظلم كلمات تطبق على الناس لا على الله: إذ "لا يسأل عما يفعل وهم يسألون".. ثم يأتي المعتزلة بما هو على شاكلة الدليل الميتافيزيقي في تأكيد الحرية، فقالوا: "إن الأمور في نفسها ممكنة لا واجبة"..

<sup>(١)</sup> المرجع السابق ص ١٤٩.

<sup>(٢)</sup> المرجع السابق ص ١٤٦.



وقد بذل ابن رشد جهداً عظيماً في التقريب بين القول بالإرادة الحرة، والقضاء والقدر؛ فقال: "إن الله قد خلق<sup>(١)</sup> لنا قوى نقدر بها أن نكتسب أشياء، وهي عبارة عن أضداد، ولكن اكتساب تلك الأشياء لا يتحقق لنا إلا بمواتاة أسباب سخرها الله لنا من خارج فالأفعال المنسوبة إلينا تتم بالأمرين معاً، أعني بإرادتنا وبالأسباب الخارجية. أما هذه الأسباب الخارجية فهي المعبر عنها عادة بقدرة الله، وقد سخرها الله لنا حتى نريد بمقتضاها أحد المتقابلين: فإن الإرادة إنما هي شوق يحدث لنا عن تخيل أو تصديق لشيء. وهذا التصديق ليس هو لاختيارنا بل هو شيء يعرض لنا عن الأمور التي من خارج".

وفي الوقت الذي يعترف فيه ابن رشد بحرية إرادتنا لأن الاستطاعة على الإتيان بعمل ما شرط من شروط التكليف كالعقل على حد سواء، فإنه في نفس الآن يعترف بالضرورة أصلاً من أصول الوجود الإنساني. ويسوق لذلك مثلاً جاء فيه: "إنه إذا ورد<sup>(٢)</sup> علينا أمر مشتهى من خارج اشتبهناه بالضرورة من غير اختيار، فتحركنا إليه. كذلك إذ طرأ علينا أمر مهروب عنه من خارجنا كرهناه باضطرار فهربنا منه".

ثم يعود فيرجح الضرورة فيقول: "إن أفعالنا<sup>(٣)</sup> جارية على نظام محدود لأنها مسببة من أسباب خارجية نظمها الله.. وعلى هذا الغرار انصرف ابن رشد عن الحرية من أجل حرية دينية هي ما ذهب إليه القائلون بالجبر.

• • •

<sup>(١)</sup> المرجع السابق ص ١٤٦.

<sup>(٢)</sup> المرجع السابق ص ١٤٧.

<sup>(٣)</sup> المرجع السابق ص ١٤٧.





على هذه الشاكلة جاءت قضية الحرية في الفكر الإنساني. وهي قضية اختلف فيها المفكرون والفلاسفة.. لكل نظرتة وتقديره، ولكل موقفه الذي احتج له بالدلائل والأسانيد. وهم في ذلك بين التقابل والتضاد ومحاولات التوفيق أو التلقيق في بعض الأحيان.

والبحث في هذه القضية التي حفلت بالغوامض والأسرار، قد أدى إلى إثراء وإزكاء الفكر الفلسفي، والفكر الأخلاقي والفكر النفسي وكذلك الفكر الديني.

والإثراء هنا آراء ونظريات ومناهج، أخذت بها الحضارة الإنسانية في غابرها وحاضرها. وذلك لأن غموض المشكلات التي انطوت عليها قضية الحرية لم تصد أحدا عن الاقتراب منها لمحاولة رؤيتها رؤية صحيحة قومية.. ولم تصد أحدا عن البحث في أسرارها وخفاياها للخروج بشاهد قوى ورأى له استقامته ونصاعته.

إذن فغموض قضية الحرية فيه إغراء، وفيه استمالة، وفيه دعوة إلى الاستتارة الفكرية وإن اختلفت السبل وتنوعت البواعث، وتباعدت النتائج. ولكنها في الخاتمة إحياء للوجود الإنساني لكي يكون وجودا حضاريا، يعمل في حاضره من أجل مستقبله وتزكية لماضيه..



## الغموض في الفن

مقولة حادة يفرضها الفكر، وهي أنه: لا حرية بدون فن، ولا فن بدون حرية.. ونقول: حادة لأنه من الممكن أن يدخل الاستثناء في كل طرف. فالضرورة الحضارية تفرض الفن فرضاً لأنه الدلالة على إنسانية الإنسان. فأيا كانت صور الحكم، وأيا كانت العادات والتقاليد من الضيق والعقم، وأيا كانت المكانة الاجتماعية التي يعيشها المجتمع سواء أكان متخلفاً أو فاسداً، فإنه في كل هذه الأحوال لابد أن يفرض الفن نفسه كنداء يدعو الناس إلى الحياة الحرة الكريمة:

يدعوهم إلى التحرر.. يدعوهم إلى العمل الجاد المثمر..

يدعوهم إلى التمسك بالقيم النبيلة..

يدعوهم إلى التفتح للحياة والأخذ بأسبابها الحضارية لتحقيق التقدم

والقوة والإخاء..

إن، فكان الفن ضرورة لا محيد عنها ولا وجود للإنسان بدونها وإن اختلفت في بعض المجتمعات أو في بعض الأوقات فإن الاختفاء يكون إلى حين؛ ثم يعود الفن إلى التفتح من جديد.. ولقد يحلو للبعض أن يتساءل: ما هو الفن؟ ففي تعريف الفن تخطيط لمعالمه، وتشكيل لصوره ومظاهره. فإذا وفقنا في التعريف فقد وفقنا في تحديد المعالم وتعيين الخصائص العامة بمآلها من صفات وأشكال.

غير أن تعريف الفن يحيط به الغموض من كل جانب حتى من داخله ذاته حيث يسلك فيه الغموض سبلاً شتى فيصعب على الفكر أن يكون تصوراً





متميز السمات واضح العلامات يرضى كافة العقول والاتجاهات الفنية.. أجل، يصعب تحقيق تعريف للفن يمثل هذه المواصفات أو "المقاسات".

وإن فى هذا الغموض ليتجلى سحر الفن وإغرائه، وخصوصية الفن وثرائه الذى يحفز القرائح ويوججها للإبداع أو للتذوق، أو للنقد والتقويم. ففى تعريف الفن عند تولستوى نجد أنه هو الإبداع الذى يعمل على التقريب بين الناس، تقريب الإخاء والتواصل شريطة أن يكون صادرا عن وجدان عامر بالحب للناس. وبهذا يتحقق للعمل الفنى سرعة الانتشار والانتقال بين الناس بما يمكن تسميته بالعدوى.. وقد حدد لها تولستوى ثلاثة أسس تقوم عليها، وهى:

أولا، الأصالة أو الفردية أو الجدة فى العواطف المعبر عنها.

ثانيا، درجة الوضوح فى التعبير عن هذه العواطف.

ثالثا، إخلاص الفنان أو شدة العواطف التى يعبر عنها.

ويمكن القول إن تولستوى قد جانبه الصواب إلى حد ما، إذ أنه لم يدرك أن الناس يختلفون فى تذوق الأعمال الفنية أو الإقبال عليها.. وإن فى تعريف الفن بأنه ما كان يتمتع بفيض عاطفى تعريف غير صائب فى جملته.. وها هو ذا المثال رودان يعترض على أن يكون الفن تعبيرا عن عاطفة خالصة؛ فيقول فى تعريفه: "حقا إن<sup>(١)</sup> الفن عاطفة ولكن بدون علم الأحجام والنسب والألوان، وبدون المهارة اليدوية لابد من أن تظل العاطفة الجياشة خائفة مشلولة".. ثم يعود فيعرف الفن بقوله: "إن الفن هو<sup>(٢)</sup> التأمل. هو متعة العقل الذى ينفذ إلى صميم الطبيعة ويستكشف ما فيها من عقل يبعث فيها الحياة. هو فرحة الذكاء البشرى حين ينفذ بأبصاره إلى أعماق الكون لكى يعين خلقه مرسلا عليه أضواء من الشعور. الفن هو أسمى رسالة للإنسان

<sup>(١)</sup> انظر جع السابق ص

<sup>(٢)</sup> انظر جع السابق ص



لأنه مظهر لنشاط الفكر الذي يحاول أن يتفهم العالم وأن يعيننا نحن بدورنا على أن نفهمه". وقد عرف "مالرو" الفن بأنه: "ليس<sup>(١)</sup> أحلاما وإنما هو امتلاك لخاصية الأحلام".. وجاء في تعريف "آلان" للفن حسب ما ذكره في كتابه: "تقسيم الفنون الجميلة": "إن القانون<sup>(٢)</sup> الأسمى في مضمار الابتكار البشري هو أننا لا نخترع شيئا إلا بالعمل".. وكذلك يذهب الفيلسوف الفرنسي "دي لاكروا" إلى أنه: "لابد<sup>(٣)</sup> للفنان من أن يكون لنفسه معطيات فنه مستعينا في ذلك بما لديه من قدرة بنائية أو تأليفية. ومادام الفن ليس تلقائية محضة بل تركيب وبناء، فلا بد لنا من أن نسلم بأن الإبداع الفني هو في صميمه مهارة فنية وإرادة خالقة وعمل إنتاجي".. ثم ينتهي "دي لاكروا" إلى تلك النتيجة التعريفية وهي: "إن الفن عبارة<sup>(٤)</sup> عن نشاط اصطناعي لأنه لا يمكن أن يكون ثمة فن من حيث لا تكون هناك صناعة".

والعمل الفني كما يعرفه "فوسيون" هو: "الفن والفنان".. كما يتجسد أمامنا بشكله وهيئته وصفاته السائدة. وفي هذا يقول "فوسيون": "إن العمل الفني لابد من أن ينطوي على شيء فريد لا سبيل إلى تفسيره<sup>(٥)</sup> بغيره أو إرجاعه إلى غيره. فالعمل الفني هو بمعنى من المعاني نسيج وحده وهو لهذا يستأثر بكل انتباه عالم الجمال بوصفه جوهر النشاط الفني".

ومما ينبه إليه الفلاسفة، أن الذين قاموا بتعريف الفن لم يأخذوا في اعتبارهم أن التجربة الجمالية لا تقوم على الإنشاء أو الإبداع وحده. ولكنها

<sup>(١)</sup> انرجع السابق ص

<sup>(٢)</sup> المرجع السابق ص

<sup>(٣)</sup> المرجع السابق ص

<sup>(٤)</sup> المرجع السابق ص

<sup>(٥)</sup> المرجع السابق ص





تقوم أيضا على التذوق، والتذوق وجه من أوجه المشاركة الفنية التي لا ينبغي إهمالها.

\* \* \*

نتناول بعد هذا طبيعة العمل الفني في كيفية إقامته وفي طبيعة العناصر التي يتألف منها: فالعمل الفني صفتان رئيسيتان متكاملتان، الشكل الظاهر والبنية الداخلية التي تكون لباب العمل وباطنه. أي أن العمل الفني يتكون من عنصرين: المكان والزمان...

يتكاملان ويتآصران في سبيل إظهار جمال العمل الفني.. وسواء الشكل الظاهر أم اللباب الباطن فإن كلا منهما يلزمه التنظيم الذي يناسق بين العناصر حتى يخرج العمل وله دلالاته الجمالية الموحية والمثيرة للخيال، والإحساس، والفهم. بمعنى أن تكون الصورة الجمالية قائمة على أساس العلاقات. فالعلاقات هي التي تعطي للصورة معناها وطابعها الشكلي بما له من تحديد قد تجسد في رمز يدركه المبدع والمتنوق؛ يقول "دوفرنس": "قما استبعده" <sup>(١)</sup> الجغرافى من المنظر الطبيعي، وما أغفله المؤرخ فى صميم الحدث التاريخى، وما لم يستطع المصور الفوتوغرافى أن يلتقطه من الوجه البشرى، وما لم يفصح عنه الإدراك الحسى إلا بصورة غامضة مهوشة، وما غاب كله أو جله عن المعرفة العلمية الموضوعية، هذا بعينه هو ما يريد الفنان أن يفصح التعبير عنه".

وإنه لمن الضرورى أمام هذا التكامل العضوى أو الحيوى بين الظاهر والباطن ألا يطغى أحدهما على الآخر.. بل ينبغي أن يكون هناك ثمة توازن يفرضه الموضوع الفنى ذاته، يكون ضروريا لتجسيده والتعبير عنه. ومن هنا يصبح العمل الفنى كأنه دلالات أو رموز حسبها أن توحى بالمقصود

<sup>(١)</sup> المرجع السابق ص



خير أن تفصح عنه بصوت عالٍ. وكذلك يصير للعمل الفنى عمقه الجمالى الذى يستأثر بالوجدان فيثيره.

وعلىنا أن نفرق بين الإثارة والتعبير بالنسبة للعمل الفنى، فقد يكون معبراً بغير أن يكون مثيراً. فالإثارة إحداث انفعال شعورى وقتى سرعان ما يذهب ويبقى التعبير يحمل حقيقة العمل. ومن هنا كان التعبير هو روح العمل وقوامه والدلالة الوحيدة على إنسانيته. إلا أن هذا لا يمنعنا من النظر إلى مقومات التعبير ومكوناته لكى نقف على دلالاته وما يوحى به فنزداد به معرفة ونزداد منه اقتراباً حتى لكأننا نحن الذى أقمناه.

واختلف علماء الجمال وكبار الفنانين فى مسألة الصدق الفنى وعلاقته بالجمال. فجمال الفن لا يعنى الشكل والمظهر الخارجى، ولكنه التعبير الإنسانى الموحى. ولذلك كان على الفنان أن يلتزم جانب الحقيقة، أو جانب الصدق؛ يقول "رسكن": "إن ما يجعل<sup>(١)</sup> للفن روعته وجلاله إنما هو حب الجمال الذى يعبر عنه الفنان أو "المصور"، ولكن بشرط ألا يضحى هذا الحب بأى جزء من أجزاء الحقيقة مهما كان صغيراً أو تافهاً.. ولكن "رودان" يحذرننا من أن يلجئنا الصدق فى التعبير إلى اللجوء إلى الفحص الدقيق البارد؛ فهو يقول: "كونوا صادقين<sup>(٢)</sup>، ولكن هذا لا يعنى أن تتوخوا الدقة الباردة".

وإذا كانت الطبيعة الحية تفيض بمشاهد لا حصر لها فإن علماء الجمال فضلاً على الفنانين نظروا إليها نظرات مختلفة. ويرجع هذا الاختلاف إلى ما يوحى به كل مشهد من مشاهد أو رمز من رموزها بمعان شتى. فمنهم من رأى أن على الفنان أن يأخذ الطبيعة كما هى؛ فهى المعلمة الأولى لكل فنان فلا يحدث فيها ما يخالفها أو ما لا تعرفه.. فلا يفرض عليها نفسه بل يتركها هى لتفرض عليه أشكالها وألوانها وظلالها.. وآخرون

(١) المرجع السابق ص ٥٤.

(٢) المرجع السابق ص ٥٤.





يرون أن الطبيعة لا تتصف بشئ من الجمال بل إن بصيرة الفنان الملهمة وشخصيته المبدعة هى التى تستطيع أن تبلغ المعانى الدقيقة من المشاهد الطبيعية فيختار منها ما هو معبر عن شخصيته، فكأن الفنان آنئذ إنما يستخرج أسرار الطبيعة المخبوءة والتى لا يستطيع أن يدركها أو يعبر عنها سواء. ومن ثم فهو يطبعها بطابع شخصيته هو لا شخصية أحد سواء، وعلى هذا يصبح العمل الفنى الطبيعى نمونجا أو طرازاً.. ويؤكد "مالرو" هذا المعنى فيقول: "إن الفن التشكيلي<sup>(١)</sup> لا يتولد عن أسلوب معين فى النظر إلى العالم بل هو إنما يتولد دائماً عن أسلوب خاص فى خلقه أو تكوينه، فإذا سئلنا: "ما هو الفن"؟ كان جوابنا بالضرورة إنه هو الذى تستحيل الصور بواسطته إلى أسلوب أو طراز Style".

ولقد حامت الشبهات حول أصل الفن: أهو يرجع إلى الفرد وحده، أم أنه يرجع إلى المجتمع؟..

فعند علماء الاجتماع أن الفن صادر عن المجتمع، والمجتمع نفسه هو الذى يدرك أهمية الفن ودوره فى الحياة الاجتماعية. وما كان الفنانون غير صناع مهرة أصحاب حرف لها قوانينها وقواعدها التى تنهض بها.. وإذا كان "ألان" قد قال بأن الفنون تنقسم إلى قسمين: فنون فردية كالشعر والتصوير مثلاً، وفنون اجتماعية كالمعمار والتمثيل المسرحى، إلا أنه عاد ليقول بأنه لا يوجد ما يمكن تسميته بفن فردى خالص.. ويؤكد "تين" على العوامل الاجتماعية الثلاثة وهى: الجنس، والبيئة، والزمن؛ ويقول إنها مصدر: "درجة الحرارة الأخلاقية"، أو الأدبية التى تتفق مع العمل الفنى بصفة عامة: "كمثل درجة<sup>(٢)</sup> الحرارة المادية التى تعد مسئولا عن إمكان نمو هذا النبات أو ذاك فى هذه البيئة المعينة أو تلك"..

<sup>(١)</sup> المرجع السابق ص ٧٩.

<sup>(٢)</sup> نفس المرجع ص ١٣٠.



أما إرجاع الإبداع الفني إلى الفرد فقد قال به "ريبو"، ففي تصوره:  
 "أن<sup>(١)</sup> الحاجة الجمالية لم تنشأ في الأصل عن مصدر اجتماعي صرف ولئن  
 كان أثر البيئة قد يطبع العمل الفني بطابع واضح غاية الوضوح عميق غاية  
 العمق إلا أن الفن هو في صميمه ظاهرة بشرية قد نبعت من أصل فردي..  
 ويرى عالم النفس الفرنسي: "دي لاكروا": "أنه على<sup>(٢)</sup> الرغم من أن الفن  
 يعكس بوضوح تلك البيئة الاجتماعية الخاصة التي يصدر عنها إلا أن هذا  
 لا يكفي للأخذ بوجهة نظر الاستيطيقية الاجتماعية لأن التعبير الفني عن  
 القضايا الاجتماعية أو الموضوعات الجميلة لا يعنى عالم الجمال بقدر ما  
 يعنيه التعبير الفني ذاته".

ومما لا شك فيه أن الطبيعة الإبداعية للفنان تتأثر بالاتجاهات  
 الأخلاقية والدينية والسياسية والعلمية والتقاليد الاجتماعية والأحوال  
 الإقتصادية السائدة في المجتمع. ومع هذا التأثير المحيط تظل للفنان نظرته  
 الخاصة التي تتميز بها شخصيته في إبداعها المتفرد. وفي هذا يقول  
 "هربرت ريد": "إن ممارسة الفن وتقديره<sup>(٣)</sup> لهما عمليتان فرديتان. فالفن إنما  
 يبدأ بوصفه نشاطا فرديا، وهو لا يلتحم بنسيج الحياة إلا بقدر ما يستطيع  
 المجتمع أن يتعرف على تلك الوحدات الخاصة من الخبرة مستوعبا إياها  
 في صميم وجوده الجمعي".

ولعل للتأثير الاجتماعي ثقله المتميز في الإبداع الفني فإن "جيو" يرى  
 ضرورة أن يكون الفن هو: "الحياة نفسها مركزة".. فكأنه بذلك يطالب الفنان  
 بأن يكون على وعى عميق بصورة الحياة الاجتماعية التي يعيشها حتى يتحقق

(١) نفس المرجع ص ١١٧.

(٢) نفس المرجع ص ١١٧.

(٣) المرجع السابق ص ١٣٢.





له ما ينشده من إبداع له قيمته وخلوده؛ يقول جيو: "وإذا كان<sup>(١)</sup> التضامن أو التعاطف الذي يتم بين الأجزاء المتنوعة للذات هو الذي يكون الدرجة الأولى من درجات الانفعال الجمالي فإن التضامن الاجتماعي والتعاطف الكلي هما الأصل في الانفعال الجمالي بأعقد صورته وأسمى مظهره".

ويرى "جيو" أن الفنان لا يتأثر بالحياة الاجتماعية فحسب بل إن إبداعه ذاته تجسيد للمجتمع المثالي الذي ينشده ويتطلع إلى تحقيقه. فكأنه بعمله الفني يهيئ الناس إلى التطلع إلى مجتمع مثالي يحقق لهم ما يشتهون.. ومن هنا جاء تعريف "جيو" للفن؛ فقال: "إن<sup>(٢)</sup> الفن الحقيقي هو ذلك الذي يهبنا الشعور المباشر بالحياة الخصبة المليئة في أقوى مظاهر شدتها وانتشارها، أعني ذلك الذي يجعلنا نحس بأعمق ضروب الحياة الفردية والاجتماعية في وقت واحد..

وبناء على هذه النظرة الاجتماعية للفن فقد كان هناك إجماع بين كل من: جيو، وتولستوي، وأوجست كونت، وبرودن على أن العمل الفني الذي يؤلف بين الناس ويوآخيه، لابد أن يكون جميلاً. أما إذا فرّقهم وأحدث الفتنة بينهم فهو قبيح بالضرورة. ومن هذا المعتقد الفني هاجم "جيو" الأدباء الخارجين على الأخلاق مثل: إميل زولا، وبول بورجيه، وبودلير، وفرلين. وقد اختتم دراسته عن أدب الانحلال الأخلاقي بقوله: "إن<sup>(٣)</sup> أدب المنحليين مثله في ذلك كمثل أدب المنحرفين إنما يتميز بطابع رئيسي يغلب عليه هو تشبعه بالغرائز التي تتسبب في انحلال المجتمع. ولهذا فإن من حقنا أن نحكم عليه باسم قوانين الحياة الفردية والجماعية معا".

<sup>(١)</sup> نفس المرجع ص ١٣٤.

<sup>(٢)</sup> نفس المرجع ص ١٣٧.

<sup>(٣)</sup> نفس المرجع ص ١٣٧.



غير أن "لالو" لا يتفق مع "جيو" اتفاقاً تاماً لأنه لا يخط بيمين الفن والأخلاق والدين والإلحاد وكذلك العلم. ويذهب "لالو" ناحية الاحتمال فى الفصل فى مسألة القيمة الجمالية. فهو يؤيد وجهة النظر الاجتماعية على اعتبار أن التاريخ هو وحده الفيصل فى حل هذه المشكلة. ثم هو يطلب فى نفس الآن أن يكون هناك ثمة مجتمع متخصص وذلك حتى تظل القيمة الجمالية قيمة اجتماعية فى لبابها. أى أنه يستحيل أن نخرج على فكرة المجتمع؛ فهو يقول: "حقاً إن الفنان ليجهل<sup>(١)</sup> القوانين الاجتماعية التى تخضع لها صنعة الفنى. ولكن السر فى ذلك هو أن النظم الجمالية منتشرة فى أرجاء المجتمع انتشاراً نسبياً. أعنى أنه ليس ثمة جماعة محددة تحديداً قانونياً تكون هى المكلفة بمراعاة تطبيق تلك النظم".

أما أنصار الوجهة الحضارية "فى تفسير الفن"، فإنهم لا يتفقون مع علماء النفس الذين يعلنون: "أن الإبداع<sup>(٢)</sup> هو تحطيم لكل ما هو مألوف وخلق لأشكال جديدة. فهم يرون أنه لابد للفنان من أن يستلهم ما تطرحه عليه الجماعة من تقاليد جمالية. على أن يضع فى اعتباره المؤثرات الخارجية التى لا يرفضها المجتمع ولكنه وشك أن يعتنقها ويسير على هداها. على أننا لا نغفل هنا أن للوعى الجمالى عند المجتمع أثره فى تفضيل الفنان لمذهب فنى يروقه على غيره من المذاهب المعاصرة".

ولكن هل يعتمد الفنان على شعوره أو لا شعوره فى عملية الإبداع؟.. من علماء الجمال من يرون أن عملية الإبداع الفنى تعتمد على العنصرين معاً: الشعور، واللاشعور حتى أنهما فى تكاملهما العضوى يصعب على الفنان نفسه أن يميز بين ما أسداه إليه الشعور وما أسداه إليه اللاشعور. ومع هذا فإن "كارل يونج" يجعل للاشعور القيمة العليا والتأثير الأول؛ فهو يقول: "إن

(١) المرجع السابق ص ١٥٩.

(٢) نفس المرجع ص ١٦٣.





لعملية<sup>(١)</sup> الإبداعية صبغة أنثوية فإن العمل الإبداعي إنما ينبع من أعماق اللاشعور، أو إن شئت فقل من ملكوت الأمهات.. وحينما تغلب القوة الإبداعية على الحياة البشرية فإن الإرادة الفعالة سرعان ما تستسلم عندئذ لحكم اللاشعور. فلا تلبث الذات الشعورية أن تتراجع وتستحيل إلى تيار سفلى لكي تكتفى بمشاهدة ما يجرى من أحداث دون أن تكون لها أدنى يد في تغييرها".

لكن هل هذا صحيح؟ هل اللاشعور هو صاحب الدور الأول والأخير في الإبداع؟ هنا يقول زكريا إبراهيم: "إن "يونج" وغيره<sup>(٢)</sup> من علماء النفس ينسون أو يتناسون أن الإبداع ليس في صميمه عملية لا شعورية. فإنه لا بد للفنان من خبرة حسية طويلة، يتسنى له من خلالها أن يجمع المواد اللازمة لتحقيق عملية الإبداع". ويرى بعض علماء الجمال أن اللاشعور بما ينطوي عليه من أحلام وميول ورغبات محرمة في معظمها هو الذي يمد الفنان بزاده من الخيال والفكر والتصميم عند الإبداع. ومن هؤلاء "شارل بودوان" الذي قال: "إن القوانين<sup>(٣)</sup> هي التي تتحكم في آليات الإبداع الفني: فالفن كالحلم من حيث أنه يضع لتأثير الميول الجنسية والرغبات المحرمة التي تلزم الفرد بأن يختار واحدا من أمرين: فإما الصراع مع العالم الاجتماعي أو التوازن الباطني. والفن كالجنون من حيث أنه تحرر من العقد الغامضة: فهو انطلاق وتحرير للطاقة، أو هو تطهير وإخراج، وتبعاً لذلك فإن استطبيقا اللاشعور التي نجدها عند السيريايين إنما هي أثر من آثار المذاهب القائلة بالتحليل النفسي. وهنا يكون العمل الفني بمثابة "بلورة" أو "إسقاط"، أو "إعلاء" لـ "لاشعور".

(١) نفس المرجع ص ١٧١.

(٢) المرجع السابق ص ١٧١.

(٣) نفس المرجع ص ١٨٨.



وإذا كانت هناك اختلافات متباينة فى علاقة الفن بالمجتمع، وأن علماء النفس وعلماء الجمال، والفنانين أنفسهم قد توزعوا بين الفرد والمجتمع فى تحديد أولية كل منهما فى عملية الإبداع.. فكذلك الشأن بالنسبة لعلاقة الفن بالحياة: فهناك فلسفة "برجسون" الجمالية، وهناك فلسفة "ديوى" فى الخبرة الجمالية، وهناك مبادئ "لالو" الخمسة التى تحدد صلة الفن بالحياة.. هذا فضلا على "برنشتفيك"، و"هيجل"، و"مترلنك"، و"جيو"، و"كرويتشه"، و"بودلير"، و"أوسكار وايلد".. نطلع على آراء هؤلاء جميعا عن علاقة الفن بالحياة فيخيل إلينا أن الفن غامض غموضا مطبقا. وكذلك الحياة تصبح لغزا محيرا؛ كيف نفهمها؟ وكيف ندركها؟ وكيف نتمثلها فنيا بما يحيى الإنسان ويدعم إرادته، ويزكى أشواقه؟

ومن خلال غموض الحياة الذى يبدو علينا بالأسرار تخرج لنا نظرات عميقة حصيفة. وإن اشتجرت واختلفت إلا أنها أنضرت الاتجاهات الفنية وأمدتها بزاد من الفكر والشعور والخيال ما هو كفىل بإثرائها وإعلائها والترقى بها بما يجسد حقيقة الإنسان فى خواطره وهواجسه وأحلامه وآماله، وفى خوفه ورجائه وفى قلقه وراحته.

فمثلا عند "برجسون" نجد أن فلسفته تقوم على مبدأ نظرى سلبى يجعلها على غرار فلسفة الجمال عند "شوبنهاور". فالتخلص من إرادة الحياة عند "شوبنهاور" لا يكون إلا عن طريق التأمل الفنى.. والتأمل الفنى عنده يقوم على مبدئين رئيسيين: الأول، معرفة الموضوع على أنه مثال أفلاطونى، أى صورة ثابتة خالدة؛ "قهى بالضرورة"<sup>(١)</sup> موضوع وشئ معروف وامثال...  
الثانى، إدراك الذات لذاتها على أنها ذات عارفة خالصة متحررة من كل إرادة؛ يقول "شوبنهاور": "قهى"<sup>(٢)</sup> التأمل الفنى يصير الشئ الجزئى صورة

<sup>(١)</sup> المرجع السابق ص ٢١٤.

<sup>(٢)</sup> المرجع السابق ص ٢١٤.





نوعه دفعة واحدة، ويستحيل الفرد المتأمل إلى ذات عارفة خالصة، والذات العارفة الخالصة وقرينتها، أعنى الصورة، قد خرجا عن كل هذه الشكول التي لمبدأ العلة الكافية: فالزمان والمكان، والفرد الذي يعرف والفرد الذي يكون موضوع المعرفة، كل هذا لا معنى له عندهما.

أما عن علاقة الفن بالحياة فهي علاقة شمولية عند "جون ديوى". فالخبرة الجمالية عنده: "مظهر<sup>(١)</sup> لحياة الحضارة وسجل لها وإحياء لذكراها، وهى وسيلة لترقية تطورها. كما أنها إلى جانب هذا الحكم النهائى على صفة تلك الحضارة.. "والحضارة هى البوثة الكبرى التى تصهر صناعات الجماعة وفنونها وطقوسها وشعائرها وأساطيرها وقيمها الاجتماعية وشتى مظاهر نشاطها. فليس فى وسعنا أن نفصل الفن عن الحياة الحضارية لكل مجتمع ما دامت الحضارة بمعناها الواسع هى مصدر شتى أنواع الفنون". ولقد حدد "لالو" خمسة روابط تربط الفن بالحياة، لكل رابط منها صفته ووجهته وفاعليته:

وأول هذه الروابط الوظيفة التكنيكية: وهنا يتخذ الفن صورة نشاط صناعى حر. فيحيا الفنان فى عالم من الصور الجمالية مكتفيا بممارسة نشاطه الفنى لذاته دون أن ينسب إليه أية وظيفة أخلاقية أو عاطفية أو دينية أو سياسية.

الرابط الثانى، الوظيفة الكمالية، وهنا تكون مهمة الفن أن ينسينا الحياة بأن يصرفنا إلى اللهو أو اللعب أو الترف. ولقد كان الفيلسوف الألمانى "كنت" من أوائل الدعاة الذين قرروا أن رسالة الفن هدفها الإمتاع باللعب والنشاط الحر الذى ليس له ثمة هدف.

<sup>(١)</sup> نفس المرجع ص ٢١٥.



الرابط الثالث، الوظيفة المثالية أو الأفلاطونية، وهنا تكون مهمة الفن هى العمل على تجميل الواقع أو تجسيم المثل الأعلى. فيحاول الفنان أن يضيف على الواقع لباساً جميلاً يستمد من خياله الخصب ونوازعه السامية.

الرابط الرابع، الوظيفة التطهيرية أو العلاجية، وهنا تكون مهمة الفن هى تطهير انفعالاتنا عن طريق ما أطلق عليه أرسطو اسم: "الكاترسيس"، وهو أن تجئ المأساة فتحدث استبعاداً أو طرداً لما لدينا من مشاعر الخوف والرافة والحب وما إلى ذلك من مشاعر عنيفة بأن تستوعب فى نطاق خيالى غير ضار كل ما لدينا من حاجة إلى الشعور بمثل تلك الانفعالات.

الرابط الخامس، الوظيفة التكرارية أو التسجيلية، وهنا تكون مهمة الفن هى تسجيل الواقع بقصد العمل على استبقائه والاحتفاظ بصوره أو مضاعفة الحياة عن طريق زيادة شدة الأحداث أو تكرار الحقائق مع التغيير منها فى أضيق نطاق، ويرى "لالو" أن الفن لا يمتزج بالحياة امتزاجاً تاماً.



أما عن صلة الفن بالأخلاق، فتلك قضية نالت عناية خاصة بين المشتغلين بالفن، والنقاد، وعلماء انفس والاجتماع وعلماء الجمال. وكان لكل طائفة وجهة نظر تدعمها الحجج والأسانيد. فمنهم من قال بأن الفن لا يبد أن يخضع للقيم الأخلاقية والدينية، والتقاليد الاجتماعية.. ومن هذا النفر أفلاطون، وهيجل، وجيو، ومترلنك، وكروتشه. وقد ارتأوا أن الكمال الأخلاقى هو عين الكمال الجمالى. وعلى الطرف المقابل هناك من أزرروا على الأخلاق القائمة التى تعطل الفن وتحجر على الفنان. فالفن شئ والأخلاق التقليدية شئ آخر، على الفنان ألا يأبه لها أو يعيرها اهتماماً.. ومن هذا النفر تيوفيل جوتييه، وبودلير، وأوساكار وايلد.







على هذه الأنحاء المختلفة والمتقابلة جاء الغموض فى تصور الفن سواء فى الإبداع أو النقد أو التذوق.. ومع أننا نصفه بالغموض إلا أننا به ومن خلال استطعنا أن نصل إلى مناهج فى الإبداع الفنى.. ومناهج فى التقويم الفنى.. وأيضاً مناهج فى التذوق الجمالى. فكان الغموض باعث على معاناة فكرية، وفنية، وأخلاقية، واجتماعية، ونفسية.

وكانت المعاناة إخصاباً وإثراء للعمل الفنى فى كل آفاقه.. فلا حرج علينا إذا وصفنا الغموض فى الفن بأنه من بواعث الحضارة الفنية.

\* فما هى البواعث الفنية للغموض؟

\* وما هى البواعث النفسية والاجتماعية للغموض؟



## البواعث الفنية للغموض

بواعث الغموض في الفن، والشعر خاصة، كثيرة ومتنوعة ومتداخلة.. والفن في ذاته، في قيمه ومبادئه، وفي أسسه التي ينهض عليها، وكذلك في أفكاره على اختلاف مذاهبه وتياراته \_ الفن في ذاته مثير لأفكار شتى واتجاهات متقابلة.

ونتعامل أولاً مع الفن في ذاته من حيث هو قيمة جمالية وتقدير نقدي. وبين هذين المحورين تدور البحوث والتقديرات، وما يكون لها من تصورات تختلف باختلاف الباحثين والدارسين في النظر والتأمل والتقدير. نبدأ أولاً فنقول:

إن الاختلاف بين الفنانين والفلاسفة في التقدير الجمالي يكشف عن حقيقة أولية هي أن للفن عالمه الخاص به بحيث يكون ما يمكن نعتة بالكون الجمالي. ومن هنا فقد اتسم ذلك الكون بما تفرضه طبيعته من جانب، وطبيعة الموقف الوجودي الذي يتخذه الإنسان منه من جانب آخر. فمن المعلوم أن من الأعمال الفنية: "ما لا يخلو من لبس"<sup>(١)</sup> أو غموض أو اشتباه. وهذا يختلف عما يتصف به العمل الفني من ثراء في المعاني والدلالات. ويكون ثراؤه أنثذ صادراً لا عن غموض أو عمومية ولكن عن عمق وتنوع. ولذلك فإن ما يجود به العمل الفني من معان لا يأتي عن طريق التأويل العقلي، ولكنه يأتي عن إدراك وجداني مباشر. وهذا لا يعني أنه لا بد لنا من أن

<sup>(١)</sup> كتاب: "النقد الفني .. دراسة جمالية وفلسفية"، تأليف: جيروم سوانسر، ترجمة: د. فؤاد زكريا، الناشر

الهيئة العامة للكتاب، ض ٢ سنة ١٩٨١، ص ٤٥.





نطلع على حياة الفنان حتى نحكم على عمله الفنى. ذلك لأن العمل الفنى فى ذاته حين يعبر عن مكنوناته إنما يأتى تعبيره على صورة من الحياء أو الخجل الذى يبعث فى النفس الشوق إلى الكشف عن أسرارهِ وخفاياه. وكأن مبدعها يريد أن تكون لنا نظرة كلية إلى الكون والحياة، أى أن نتذوق الإبداع تذوقاً جمالياً. وفى ذلك يقول "كيت هفتر": "إن التذوق وعى وتنبه وحيوية".

وأمام هذا الغموض المثير للعمل الفنى كان من الضروري أن تنشأ أواصر صداقة حميمة بين العمل الفنى وبين المتذوق حتى يستطيع التعرف على أسرارهِ وأن يستمتع بما يوحى به من معانٍ إنسانية جميلة.

ويشترط فى المعرفة التى يبعثها الموضوع الفنى أن تؤكد ثلاثة شروط متكاملة هى:

- \* إذا لم تكن تضعف الانتباه الجمالى<sup>(١)</sup> إلى الموضوع أو تقضى عليه.
  - \* إذا كانت متعلقة بمعنى الموضوع وطابعه التعبيرى.
  - \* إذا جعلت لاستجابتنا الجمالية المباشرة للموضوع طابعاً أرفع دلالة
- ومن المواقف التى تصطنع فى إدراك القيمة الجمالية: الموقف الموضوعى، والموقف الشخصى. وأنصار الموقف الموضوعى هم أولئك الذين يدركون العمل الفنى فى ضوء معايير مألوفة من قبل. ومن ثم فإذا وجدوا أن العمل غير مألوف لديهم عافوه ورفضوه. وفى ذلك يقول "بلو":
- "إن<sup>(٢)</sup> أحكام النمط الموضوعى تمثل أكثر صور التذوق الجمالى سطحية" أما النمط الشخصى للمتذوقين فغايتهم الاستمتاع بالموضوع فى ذاته. وعيب النمط الشخصى أن صاحبه لا يستغرق بتمامه فى الاهتمام الجمالى ولا يدرك إدراكاً كاملاً طبيعة وجوده. ولكن سرعان ما تصرفه عن العمل الفنى شواغل ذهنية، أو أنه يتهرب كما يقول "بلو" بتحليل الموضوع ونقده. وهذا

(١) المرجع السابق ص ٧٩.

(٢) نفس المرجع ص ١١٤.



يوجب علينا أن نسائل أنفسنا إن كنا صادقين في تجربتنا الجمالية؛ فكان العمل الفني نفسه هو شغلان تذوقنا وانتباهنا.

إن فغموض العمل الفني قد لا يرجع إليه وحده، فربما كان مرجعه إلى الشخص المقدر للقيمة الجمالية أو المتذوق لها؛ وذلك حسب المواقف الإدراكية التي يتخذها من العمل الفني.. وقد يرجع تنوع المواقف إلى نوعية العمل الفني المعروض، ودرجة معرفتنا به، وما إذا كان العمل صريحا بينا أو أنه كان مثيرا بصورة غامضة كشأن الموسيقى الانطباعية. وحين نستعرض تاريخ الفن بصفة عامة نجد أن العمل الفني يجسد من السمات الموحية ما يغري بتفسيره على أنحاء شتى على يد مختلف الأشخاص، وفي مختلف الصور: "قال بعض كان يقدر<sup>(١)</sup> مسرحيات شيكسبير أساسا لما فيها من مزايا شعرية، وغيرهم كان يقدرها لما فيها من إثارة ميلودرامية، وغير هؤلاء وأولئك كانوا يقدرونها بسبب معالجتها النفسية الدقيقة للشخصية الإنسانية. وهذا أمر لا ينبغي أن يؤسف له إذ أنه يدل على أن في هذه الأعمال ثراء لا ينضب معينه. ولكننا نستطيع أن نرى أن كلا من هذه التفسيرات ينبئنا عن ناحية معينة بما كان عليه شيكسبير".

وهكذا ينطوي العمل الفني على غموض حيوي يكتشف الإنسان بعضا من أسرارهِ وفقا لموقفه منه واستمتاعه به وتقديره لجماله. وأكثر من هذا فإن العمل الفني في غموضه الموحى تكون له دلالات جديدة كل الجدة طريفة غاية الطرافة: "حين<sup>(٢)</sup> يدركه أناس يعيشون في مجتمعات أخرى قد يكون تكوينهم النفسي مختلفا كل الاختلاف. بل إن في العمل الفني عادة من تعدد الدلالات ما يكفي لأن يفسر على أنحاء متباينة".

(١) نفس المرجع ص ١٢٥.

(٢) انظر السابق ص ١٢٨.





وهناك من تصورات العمل الفني ما يشي بتنوع هائل في المعاني وما ترمز إليه. وربما تعقد هذا التنوع الهائل إلى حد يجعله غامضاً غموضاً عقيماً غير قابل للتحليل أو التفسير.. من هذه التصورات: "الشكل ذو الدلالة". إن عناصر التصميم كما يحددها "روجرفراي" هي: "الخط، والكتلة، والنور، والظل، واللون". وتؤدي هذه العناصر عندما تتألف في عمل فني إلى ما أسماه "بل": "الشكل ذا الدلالة"... فما هو الشكل ذو الدلالة؟

هنا نحظى بتفسيرات جمّة \_ رغم غموض المعنى الكلي للعبارة \_ تثرى العمل الفني في عين المتنوّق، ومن قبله في عين الفنان وهو يقوم ببنائه. إن معنى الشكل ذو الدلالة كما يعرفه "بل" مستنداً إلى التجربة الجمالية: "هو<sup>(١)</sup> العلاقة الشكلية التي تثير في المشاهد المنزه عن الغرض انفعالاً جمالياً. وهذا الانفعال من نوع فريد وهو مخالف تماماً لانفعال الحياة. ولكي ندرك الشكل وبالتالي نحس بهذا الانفعال لا نحتاج إلى أن نأتي معنا بشيء من الحياة أو بمعرفة بأفكارها وشئونها ولا نحتاج إلى أن نعتاد انفعالاتها، وكل ما نحتاج إليه أن نأتي معنا به هو إحساس بالشكل واللون ومعرفة بالمكان ذي الأبعاد الثلاثة".

ففي الأدب لا تجدى أشكال الألفاظ مسطورة على الصفحات، كما لا تجدى أصداؤها عندما يتقوه بها الناطق. فلألفاظ معان متقلّة بها تشير إلى أشياء خارجها سواء أكانت وقائع أو أحداثاً، أو أشياء ملموسة. وذلك هو ما نرجوه من الأدب من وراء ألفاظه: "وعلى ذلك فليست<sup>(٢)</sup> للأدب دلالة كامنة منطوية على ذاتها وإنما هو يتجه بنا نحو مواقف واقعية من نوع ما حتى عندما يكون تخيلياً". ومن هنا جاء تفسير "بل" للأدب بما يجعله غير

<sup>(١)</sup> نفس المرجع ص ٢٠٧.

<sup>(٢)</sup> نفس المرجع ص ٢٠٧.



خالص الشكل؛ فيقول: "إن الأدب"<sup>(١)</sup> لا يكون أبدًا فنا خالصًا وتذوقنا حتى للشعر العظيم ينبغي أن يكون غير نقي لأن الشكل يكون متقلًا بمضمون عقلى وهذا المضمون حالة نفسية تمتزج بانفعالات الحياة وترتكز عليها". ويوافق "بل" بكل صراحة على أن النزعة الشكلية تعجز عن توضيح القيمة التى يجدها الناس فى الأدب وذلك فى الوقت الذى يسلم هو نفسه بمكانتها الكبيرة. وإذا كان الأدب لا يصطنع شكلًا مجردًا وكان فنًا يختلف عن التصوير فإن هذا مدعاة إلى أن تقدر النظرية الجمالية بما بين الفنون من اختلافات.

وعلى الطرف الآخر فإن "قراى" يصرح بأن النظرية لا تصلح للفنون جميعًا. وهذا راجع إلى أن كيان أى عمل فنى يقوم على بنائه الشكلى. وقد كان لنظرية "قراى" هذه تأثير بالغ فى الدراسات النقدية التى عالجت موضوع الشكل فى الدراما والرواية والشعر. ومع ذلك: "ينبغي أن نعترف"<sup>(٢)</sup> بأن الأدب ليس مما يسهل تحليله على أساس الشكل وحده.

وقد أقام "برادلى" حدًا فاصلًا بين "موضوع" العمل Subject، و"جوهره" Substance. فالموضوع هو المسمى الذى ينشأ عليه العمل أو يعرضه العمل. فإذا اتحد العمل فى مسماه بالشكل كان ذلك هو "الجوهر". ولا يمكن معرفة الجوهر فى الشعر مثلاً، إلا بقراءة القصيدة. ومما يصر عليه الشكليون ويؤكدونه هو أن الفن التجريدى يسفر عن حقيقة بعيدة عن مجال العمل الفنى ذاته. وفى الوقت الذى ينادون فيه بالانفصال التام بين الفن والحياة يصرون على أن الفن يكشف عن حقيقة لها وزنها فى الحياة؛ وهنا يقول "بل": "إننا عندما"<sup>(٣)</sup> ندرك الأشكال نصبح على وعى بالحقيقة الأساسية بالإله

<sup>(١)</sup> المرجع السابق ص ٢٠٨.

<sup>(٢)</sup> نفس المرجع ص ٢٢٧.

<sup>(٣)</sup> نفس المرجع ص ٢٢٧.





في كل شيء، بالكلية في الجزئى.. أعنى ما يوجد من وراء مظهر الأشياء جميعاً.. وهنا نصل في قضية الشكل أو الجوهر إلى مرحلة غامضة غموضاً مینوساً منه مما دفع "بل" إلى أن يدافع عن موقفه ضد الطاعنين في نظريته. وقد يراود البعض فكرة أن الفن غير الشكلى أو الفن اللاموضوعى سطحى. ويضربون لذلك مثلاً بالموسيقى، ظناً منهم أن الموسيقى بعيدة كل البعد عن الشكلية.. ويرد عليهم "ستيفن بير" فى مقالته: "هل الفن اللاموضوعى سطحى؟" فيقول: "لو اختبرنا سيمفونية لبيتهوفن اختباراً فاحصاً لوجدناها مجرد مجموعة من الأنغام، فهناك تقابلات وتدرجات وتوترات للأنماط النغمية والعلاقة المتبادلة المعقدة بين متطلبات الأنغام بعضها إزاء البعض وإزاء نغمة القرار بوجه خاص.. هذه العوامل كلها تثير توقعاً وترقباً إنسانياً ورغبات وإحباطات لهذه الرغبات فالموسيقى الخالصة لم تتحرر من الارتباط بالأفعال والرغبات البشرية".

• • •

وإلى جانب النظرية الشكلية بأوجهها المتقاربة والمتنافرة، وهى بين الاحتجاج بها والاحتجاج عليها، وبين القول بأنها تؤدي إلى عقم الفنون، أو أنها تؤدي إلى إحيائها وإثرائها \_ إلى جانب الشكلية هذه فهناك من نادوا بالانفعالية.. وفحواها أننا لا يمكننا تقدير العمل تقديراً جمالياً أو أن ندركه إدراكاً جمالياً أو أن نتذوقه تذوقاً استيقياً. إلا إذا تأثرنا به، وانفعلنا به، فملأتنا حالة وجدانية تسيطر على مشاعرنا ورؤيتنا.

ومع هذا فإن النظرية الانفعالية كانت نظريات انفعالية. لكل منها منهاجها، ولكل منها وجهتها الانفعالية ومقصدها الانفعالى؛ يقول المصور "كوروت" Corot \_ فى أواسط القرن التاسع عشر \_ : "ليكن<sup>(١)</sup> إحساسك هو

(١) نفس المرجع ص ٢٣٣.



ـ شذك الوحيد.. سر على هدى ما تقتنع به.. خير لك ألا تكون شيئاً على الإطلاق من أن تكون صدى لفنانين آخرين.. إذا كنت قد تأثرت بحق فسوف تنقل إلى الآخرين انفعالك الصادق".

ووفق هذا الادعاء فإن "كورو" حدد للفن ثلاثة مقومات متكاملة هي: "أن الفنان<sup>(١)</sup> ينبغي أن يكون خاضعاً لتأثير الانفعال، وأنه يجب أن يكشف عن شخصيته الفردية، وينبغي عليه أن يكون مخلصاً"..

وكان الرومانتيكيون من أكبر أنصار النظرية الانفعالية، فكانت غايتهم: "إعادة الحيوية والتلقائية إلى الفن". ولذلك فقد اتصفت مبدعاتهم بالاحتدام الانفعالي والسورة العنيفة يحدوهم شوق عارم إلى الانطلاق الخلاق.. ومن هنا كان تمردهم على القيود التي توضع على الموضوعات التي تكون مادة لقرائحهم: "فقد<sup>(٢)</sup> خرجوا على القيود أو على الحدود المتعارف عليها، فصوروا مناظر معتادة أو يومية ضئيلة الشأن، كما هي الحال عند وردزورث، أو قصصا بعيدة غريبة كما في روايات "سكوت"، أو موضوعات قبيحة من الوجهة الجمالية أو الأخلاقية كما في قارب "الميدوزا". ومن ثم كان من دأب الفنان أن يعبر عما يخالجه من انفعالات وإن جمع به القصد إلى حد الشذوذ. ونتيجة لذلك الاحتدام الانفعالي أن وفق الفنانون إلى إبداع أعمال فنية عظيمة القيمة. وقد أدى هذا التطرف إلى أن يجمع الفنانون جموحاً أفضى إلى إبداع أعمال يمكن أن توصف بالشذوذ المرضي. وقد كان "جوته" من كبار رواد الرومانتيكية في أوائل القرن التاسع عشر، ولقد قال: "في الفن<sup>(٣)</sup> والشعر تكون الشخصية هي كل شيء".. وقال:

(١) نفس المرجع ص ٢٣٣.

(٢) المرجع السابق ص ٢٣٦.

(٣) نفس المرجع ص ٢٣٨.





"أوجين فيرون": "إن تأثير شخصية<sup>(١)</sup> الإنسان في عمله هو الأساس الوحيد الثابت لعلم الجمال كله".

وحين يرجع الانفعال إلى الإنسان فإنه في حقيقة الأمر يرجع إلى الشخصية الإنسانية سواء أكانت مبدعة أم مدركة للقيمة الجمالية إدراكا نقديا، أم كانت متذوقة تذوق استمتاع. فمن جانب الشخصية المبدعة نجد أنه من الضروري أن تعيش في حالة انفعال بما تروم إبداعه قبل عملية الإبداع وأثناءها إلى أن يتم العمل.. ولقد كان للانفعال الشخصي أو الذاتي دوره في تجسيد مظاهر التمرد على القواعد العقيمة والتقاليد الفنية الصارمة تمثلت في الفن الكلاسيكي الجديد. وكان ذلك الاتجاه هو منطلق الرومانتيكيين الذين نادوا بالحرية الفنية.

ولكن هل من الممكن أن تكون فكرة الشخصية قاعدة أصلية صحيحة في الفن أو التجربة الجمالية؟ يرى جيروم ستولنيتز أنه مما يعيب هذه النظرية جموحها في الذاتية وتطرفها الانفعالي، فلا يمكن من ثم أن تكون معيارا قويا لتقدير الفن.. ولقد أعطى "فيرون" تعريفا "للفن الجميل" Fine art، قائما على النظرة الانفعالية؛ فقال: "الفن مظهر<sup>(٢)</sup> الانفعال معبرا عنه بطريقة خارجية عن طريق تنظيم الخط واللون والشكل حيناً وعن طريق سلسلة من الحركات والأصوات أو الكلمات حيناً آخر". ولقد جاء وصف "دوكاس" للنشاط الفني قائما على قاعدة الانفعالية الفنية، إن أجيز هذا التعبير، فقال إن النشاط الفني: "إخراج<sup>(٣)</sup> المرأ لمشاعره إلى حيز الموضوعية بطريقة واعية فيها نقد وتوجيه". فإذا سألنا "دوكاس" عما يقصده بإخراج المشاعر إلى حيز الموضوعية؟ فإنه يجيبنا بما يفسر عملية الإنتاج الفني الانفعالي في خطاه

(١) نفس المرجع ص ٢٣٨.

(٢) المرجع السابق ص ٢٤٧.

(٣) المرجع السابق ص ٢٤٩.



"موضوعية هو إنتاج موضوع: "يستطيع الفنان على الأقل أن يتأمله. وإن من شأن تأمل الفنان له أن يرجع إليه ذلك الشعور الذي كان الموضوع محاولاً للتعبير عنه. وبعبارة أخرى فإن هدف الفنان هو خلق عمل يتيح له تأمله الجمالي أن يقول: "أجل، هذا ما كنت أشعر به". فالنشاط التعبيري لا يكون ناجحاً إلا إذا أدى العمل إلى انعكاس تتردد فيه صورة انفعالاته من جديد. في ضوء هذا الهدف يعمل الفنان على مراجعة إنتاجه وحذف أجزاء منه وإعادة صياغته طوال ممارسته لنشاطه. وتؤدي الرغبة في التعبير لذاته إلى تمييز الفنان من أولئك الذين يسعون إلى التعبير عن معانٍ - مثل كتاب: النثر الشارح مثلاً".

وعند "دوكاس" أن الانفعال الفني: "هو موقف منزه<sup>(١)</sup> عن الغرض". ويضيف دوكاس إلى هذه الصفة، صفة أخرى هي: "التفتح للدلالة<sup>(٢)</sup> الانفعالية للموضوع". وهو يفسر التفتح الانفعالي للموضوع الفني بقوله: "ففي<sup>(٣)</sup> التأمل الجمالي يتفتح المرء تماماً لاستقبال الشعور Feeling، ويكون انتباهنا مركزاً على الموضوع. ولكن اهتمامنا وهدفنا إنما يكمن في الشعور من حيث هو كذلك. وعندما نكتسب الشعور يكون شيئاً يمكن تذوقه ويمكن أن يكرره المرء تحت لسانه الانفعالي إن جاز هذا التعبير، فالشعور هو اكتمال التأمل ونجاحه". ويأتي رد<sup>(٤)</sup> الفعل الانفعالي في صورة الموقف الجمالي للمتذوق فيكون هو: "الاستمتاع أو الرؤية عن طريق قدرتنا على الشعور".

وحين نستعرض ما ذكرناه عن ضرورة الانفعال نجد أنه قاعدة أولية على المبدع الفنان أن يلتزم بها لأنه يصعب عليه أن ينشئ عملاً فنياً بغير

(١) المرجع السابق ص ٢٤٩.

(٢) المرجع السابق ص ٢٤٩.

(٣) نفس المرجع ص ٢٧٠.

(٤) نفس المرجع ص ٢٧٠.





الانفعال. وعلى الجانب الآخر يصعب على المتذوق أو حتى الناقد الجمالي أن يدرك ما يشاهد أو يقرأ بغير الانفعال.

ومع هذا فإن للجانب الانفعالي خطورته، وذلك لأن إذا طغى العنصر الانفعالي على فكر الفنان فاستغرق شخصيته وسيطر عليها فإن همه آنذاك يكون منصبا على العمل نفسه غير عابئ بمن سوف يشاهدونه أو يطلعون عليه. شغلانه الشاغل هو تحسين العمل وتجويده، والتعبير عما يعتل في صدره؛ وهذا ما ذهب إليه الشاعر "كينس"؛ فقد قال: "أنا على ثقة من<sup>(١)</sup> أن على أن اكتب بدافع الحنين والهيام اللذين أحس بهما نحو الجمال حتى لو ضاعت الجهود التي أبذلها في الليل هباء كل صباح ولم تقع عليها عين أحد". وعلى هذه الشاكلة كان "جيرارد مانلي هوبكنز" في إبداعه منطلقا برغبة جامحة في تسجيل حبه لله وتقديسه له، والاعتراف بعيوبه أمامه سبحانه.. ونتيجة لهذا الاستغراق الذي فقد الإحساس بالواقع الخارجي جاءت أشعاره: "معقدة متعمقة". وكان مآلها أن ظلت فترة طويلة وهي متأبئة على قرائها لا يستطيع أن يتفهمها إلا القليلون.. وتلك آفة تؤدي بغير شك إلى غموض الشعر وبعده عن إدراك القارئ. ويحذر "جيروم ستولنيتز" من ذلك الانطواء الذاتي؛ فيقول: "إن<sup>(٢)</sup> الفنان الذي لا يلقى بالا إلى الجمهور يتجاهل بذلك أداة هامة من أدوات الضبط النقدي لعمله. ذلك لأن السؤال: ماذا سيكون وقع هذا العمل على الآخرين، هو ضابط نقدي هام يفقر إليه مثل هذا الفنان. وقد يكون حكمه الخاص غير كاف كما هو الحال عند كثير من الفنانين الذين تغلب عليهم روح الهواية. وهكذا يكون العمل مفتقرا إلى التنظيم أو معقدا أكثر مما ينبغي أو عقيما فحسب".

• • •

<sup>(١)</sup> المرجع السابق ص ٢٥٨.

<sup>(٢)</sup> نفس المرجع ص ٢٥٩.



نصل بعد هذا إلى نظرية "الجمال الفنى" وهى: "تتظر إلى العمل<sup>(١)</sup> الفنى على أنه هو الموضوع الاستطيقى. وهى لا تخصص أية سمة واحدة معينة للفن؛ ومن هنا فإنها لا تحدد ما الذى ينبغى أن نتطلع إليه بوجه خاص أثناء الإدراك الجمالى". .. ويرى "جوتشوك" أن للموضوع الفنى عناصر أربعة مختلفة هى: "المادة الحسية، والشكل أو القالب، والتعبير، ومختلف الوظائف التى<sup>(٢)</sup> يمكن أن يقوم بها". .. وفى ذلك يرى "جوتشوك" أنه ليس من الصواب أن نحكم على العمل الفنى حكما جماليا من جانب واحد فحسب. فلا نركز على الشكل وحده، أو على التعبير وحده. فذلك نوع من التحيز القاصر عن معالجة الموضوع الفنى فى كليته. وفى تقديره أن نظريته: "شاملة بالقدر الكافى للإحاطة بالحقائق المتعددة التى تتطوى عليها نظريات الشكل والتعبير هذه".

ولقد وصف النقاد هذه النظرية إذ تعمل على التوفيق بين الآراء المتضاربة باسم: "النظرية التلفيقية". .. وهى تحاول التوفيق والتخفيف من عنف التعارض والالتحياز حيث يتمسك كل طرف بنظرته ورأيه. وبذلك تتسع هذه النظرية لتضم سائر النظريات الأخرى بغير أن تبخسها حقها وإن كانت تعلو عليها. فهى: تعترف<sup>(٣)</sup> بالحقبة الكامنة فى كل من هذه النظريات؛ ولكنها تكشف لنا عن حقيقة أوسع مما تكشف عنه أية نظرية بمفردها. وهى تبين أن العمل الفنى يمكن أن يشتمل على الموضوع والشكل والتعبير وأن لكل من هذه أهميته. فنظرية الجمال الفنى تذكرنا بتعدد العمل الفنى وبذلك تحول بيننا وبين النظر إلى الفن بطريقة قاصرة محدودة".

(١) نفس المرجع ص ٢٥٩.

(٢) المرجع السابق ص ٢٥٩.

(٣) نفس المرجع ص ٢٩٥.





فحين ننظر فى نظرية "الجوهر"، والنظرية "الانفعالية"، نجد أن كلا منهما محيرة لما توحى به من غموض لا يعين على التقدير الجمالى الكامل للعمل الفنى: "قما هو المعنى الدقيق"<sup>(١)</sup> للجوهر أو الكلى الشامل؟ وهل يمكن على وجه التحديد أن يكون هناك أكثر من جوهر واحد لفئة معينة؟ وما معنى التعبير؟ وهل من الممكن على وجه التحديد أن يقال عن الفنان إنه يعبر فى الموضوع الفنى عن نفس الانفعال الذى كان يشعر به قبل الخلق؟.

وإذا كان المفكرون قد بذلوا غاية وسعهم فى تفسير هذه الألفاظ وتحديد دلالاتها والتوسع بقدر المستطاع فى كشف أبعادها إلا أنهم لم يستطيعوا الإحاطة بكل ما يحمله اللفظ أو المفهوم من معان؛ فظلت جوانب لها أهميتها متلفة بالغموض. ولعل ذلك راجع فى جانب حاسم منه إلى الطبيعة الفكرية والنفسية والاجتماعية للمفكر .. وإلى الخصائص العامة للعصر الحضارى الذى توجد فيه النظرية ويوجد فيه المفكر.

ولا ينطبق هذا على النظرية الجمالية فحسب بل ينطبق أيضا على سائر الفنون التى تجود بشئ من غوامضها وأسرارها، وكذلك من المغامرة أو الجسارة الإبداعية التى يبذلها الفنانون: "تاريخ الفن يظهر بوضوح أن القوالب التقليدية ترفض حين لا تعود تفى بحاجات الفنان. وتؤدى التجديدات النافعة إلى فهم جديد كل الجدة لطبيعة الفن وقيمه. فالنظرية الشكائية قد ظهرت بنمو فن "ما بعد الانطباعية"، والنظرية الانفعالية كانت تعبر عن الفن الرومانتيكى فى القرن التاسع عشر. ولا يمكن أن نتوقف الثورة والتجديد فى الفنون إلا إذا لم يعد الإنسان يخلق أعمالا فنية".

\* \* \*

<sup>(١)</sup> نفس المرجع ص ٢٩٥.



وإذا كانت الفنون تعبيراً عن الحياة، أو تجسيدا للحياة، أو تغنياً بالحياة، وكانت الحياة في لبابها أسراراً تدعونا إلى البحث عنها واكتشافها، فإن الفن يجسد في ذاته طبيعة الحياة في غموضها وطبيعة الفكر الإنساني الذي لا يسأم من السعي للتعرف على مظاهر الحياة لاستخلاص ما يهيئ للإنسان نفعا ماديا أو اجتماعيا أو أخلاقيا أو متعة جمالية يستريح إليها ويستمتع فتبعث فيه حيوية الانطلاق للعمل والبناء.

ومن هنا كان من طبيعة الفن أنه لا يبوح بكل أسرارهِ دفعة واحدة، في عصر واحد. بحيث يصبح العمل الفني وقد انقطعت صلاته بالحاضر والمستقبل.. ولكن من الممكن أن تفهم الأعمال الفنية وتتذوق بعد إبداعها بوقت طويل بطريقة تختلف كل الاختلاف عن التفسيرات السابقة. بحيث يلقي التفسير الجديد ضوءاً على سمات للعمل كان الناس يغفلونها أو يجهلونها من قبل، ويقل من أهمية سمات أخرى كانت الأجيال السابقة لا ترى سواها.

وقد تكون إعادة التقويم من عمل ناقد واحد.. ولكن إعادة التقويم تأتي في الأغلب عن تغير في طريقة فهم الإنسان لعالمه، كذلك الذي يتميز به مراحل التحول الكبرى في تاريخ الفكر الحضاري. فعندما ننظر في الأعمال القديمة بروح جديدة فإننا نشاهد فيها أشياء مختلفة نقدرها لأسباب مختلفة؛ ولهذا يقول جيروم ستولنيتز: "ومن هنا فإن<sup>(١)</sup> الفن متحول متغير ليس فقط من حيث أنه ينمو في المستقبل ذلك لأن ماضيه بمعنى حقيقى تماماً ليس أمراً منتهياً مقررًا على الإطلاق وإنما هو في تحول مستمر. وكثيراً ما تؤدي الرؤية الجديدة للماضى بإلقائها ضوءاً على قيم جديدة إلى جعل النظريات المستقرة في الفن تبدو غير كافية أو ضيقة".

(١) نفس المرجع ص ٣٠٤.





وإذا كان التقدير الجمالى للإبداع الفنى يكشف عما فى العمل الفنى من أسرار يستريح إليها الإنسان ويستمتع بها وتستحوذ على خياله ووجدانه وذوقه، فذلك الأمر بالنسبة للنظريات الفنية: "فإذا كانت<sup>(١)</sup> نظرية "الماهية"، و"المثل الأعلى"، تحلل الفن الكلاسيكى الجديد، و"النظرية الشكلية" تحلل الفن التجريدى، و"النظرية الانفعالية" تحلل الفن الرومانتيكى.. إذا كانت كل نظرية من هاتيك تحلل ما تختص به من أعمال فنية، فإنه لا ينقضى عملها بانقضاء العصر الذى شاع فيه نوع معين من الأعمال الفنية. ذلك لأنها تحتفظ بقدرتها على التفسير وإن ذهب عصرها وفات أوانها. فقدره النظريات على التفسير: "لا يمكن أن تجزأ تبعاً<sup>(٢)</sup> لفترات أو عصور تاريخ الفن. فكثيراً ما يمكن تطبيق إحدى النظريات الشكلية فى تحليل فن عصر النهضة. كما أصبح "باخ" يعرف فى العهود القريبة بطريقة رومانتيكية. وفضلاً عن ذلك فإن الموضوع الفنى الواحد يمكن أن يفسر بنظريتين متعارضتين. وبطبيعة الحال فإن النظريتين ستشيران عندئذ إلى سمات مختلفة فى العمل وتقرانه بطريقة متباينة. ولكن فى الأعمال الفنية العظيمة الأهمية من الثراء وفى مظاهرها من الكثرة والتباين ما يسمح لهذين التفسيرين المتعارضين بأن يكونا مشروعين وممتعين من الوجهة الجمالية". .. وهكذا تعمل النظريات الفنية وإن اختلفت وتطرفت فى اختلافها، إلى إثراء معرفتنا بالعمل وجعل تذوقنا له أكثر غنى وأخصب تنوعاً.

<sup>(١)</sup> المرجع السابق ص ٣٠٧.

<sup>(٢)</sup> المرجع السابق ص ٣٠٧.



## البواعث النفسية والاجتماعية

### للغموض

تختلف رسالات الشعراء وتتمايز بتمايز أصحابها في أسباب فهمهم لرسالة الشاعر وغاية الشعر. كما تتمايز بتمايز طبيعة التكوين النفسى والأخلاقى والفكرى لكل شاعر، وطبيعة وعى كل منهم لذاته وإدراكه لوجوده. ومن هنا تتخالف المناهج فى أساليب تصوير الحياة والوجود، وبالتالي فى أساليب الإبداع وشكول الإبداع من حيث الصبغة الظاهرة أو المفضلة عند الشاعر والغاية التى يعبر عنها. وكنتيجة أولية لهذا التمايز والتخالف والتنوع جاءت التجربة الشعرية على أنحاء متباينة: تتلاقى، وتتقاطع، وتتوازى مما قد يؤدى إلى غموضها فى نفس صاحبها بما ينعكس على العمل الفنى ذاته أو بما يكون العمل الفنى تجسيداً له. ومن هنا يمكننا أن نقول: إن الشاعر يعالج ثلاثة مواقف وجودية فى وقت واحد هى: الموقف الذاتى .. والموقف الاجتماعى .. والموقف السياسى.

\* أما عن الموقف الذاتى، فقد يتساءل البعض: ما هو الموقف الذاتى؟ ما

هى الطبيعة النفسية والفكرية لهذا الموقف؟

فالموقف الذاتى هو الموقف الإنسانى الخاص بشخصية معينة أو حادثة معينة، أو حالة وجودية تقتضى الفصل فيها والسلوك نحوها بمسالك خاص يفرد الشخصية عن سواها. وهى فى هذا \_ أى الشخصية \_ تحتكم إلى ما ترتبه ويصوره لها إدراكها وإحساسها أو يلهمها به حدسها. غير خاضعة خضوعاً تاماً لأحكام الغير وقيمه وما يحترمه أو يزدريه. أما عن الطبيعة النفسية للموقف الذاتى: فالشاعر يعيش فى مور من الأحوال النفسية





المتداخلة والمضطربة. وهو فى هذا المور يحاول \_ كائى إنسان \_ أن يتخذ له سبيلا يتم عن طريقه موضوعه الفنى مستبطننا داخله ولا شعوره الغائم. واستبطنان الداخل أو استبطنان اللاشعور ليس واضحا أو جليا أو محددًا يستطيع تمييزه وإفراده. ولكن الإنسان بحكم تكوينه وميراثه النفسى والاجتماعى والأخلاقى والثقافى يتعرض لضغوط مختلفة الشكل والمعنى. فما يقلق الإنسان فى وقت من الأوقات، قد يكتسب رضاءه ويجد فيه الراحة والاطمئنان فى وقت آخر.. وما قد يحوز رضاءه فى وقت ما يكون غير ذلك فى وقت آخر. وكذلك الإنسان فى اتخاذ القرارات قد يحجم فى موضع الإقدام، وقد يتجاسر بالهجوم وهو على غير يقين أو غير استعداد لتحمل التبعة..

وعلى هذه الشاكلة يعيش الإنسان وجوده ويعانى حياته. حتى لكانه يجوس فى غابة قد لفها ظلام كثيب. معنى ذلك أن الإنسان يحاول أن يشق طريقه وسط غيوم كابية من الغموض. فإذا انعكست مشاعره على عمله الفنى فلا تثريب عليه ولا لوم، وإن كان المطلوب منه أن يكون واضحا فيما يعمل، أو يكون على نسق عقلى يدرك ويفهم. فيستميلنا إليه فنقف منه موقف التذوق الجمالى.

إذن، فهل يمكننا أن نقول: إن أول ما يتصف به الموقف الذاتى أن جانب الانفعال غالب على جانب التفكير؟ هذا صحيح، ولكن شريطة أن نستبدل كلمة الانفعال بكلمة العاطفة؛ لأن للعاطفة مضامين وجودية ونفسية لها مدلولات ذات معان وغايات تضم العلاقات الإنسانية وشائج التواصل والتقارب بين الناس؛ بل وشائج التواصل والتقارب بين الإنسان وغيره من ظواهر الطبيعة والكون. ومن هنا كانت السمة الأولية للموقف الذاتى أنه موقف عاطفى. هذا الموقف العاطفى الذاتى هو عالم الشاعر ووجوده.



ليس هذا العالم وهم وخواء، وليس مجرد أصداء وضوضاء ولكنه الوجود الكوني الإنساني للشاعر.

ومعنى ذلك أنه يتألف من الإحساس الخيالي بظواهر الحياة التي يعيشها الإنسان، وظواهر الوجود التي يعيش فيها الإنسان.. إذن فالمقصود: "بالتجربة الشعرية"<sup>(١)</sup> الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عميق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فني.. "وحين نقول إن العاطفة غالبية بالنسبة للشاعر فإننا بهذا لا نلغي الفكر أو نجعل له دوراً ثانوياً يمكن إغفاله. ولكنه ضروري ولا بد من الاعتماد عليه في إحكام الموقف الذاتي العاطفي، حتى يكون الشاعر واعياً بوجوده وذاته، وواعياً بالموقف الذي يعانيه: "ومهما تكن التجربة عاطفية فإنها لا تعزف قط عن الفكر الذي يصحبها وينظمها ويساعد على تأمل الشاعر فيها. إذ أن التعبير الشعري مناف للتعبير العاطفي المباشر، ولا ينجح الشاعر في التعبير عن تجربته حين تصير أفكاره الذاتية موضوعية بأن يجعلها موضوع تأمله"..

إذن، فالتجربة العاطفية الشعرية أو التجربة الذاتية الشعرية تجربة وجودية كونية؛ لا تتخلف دونها صفة وجودية إنسانية عن المشاركة الإيجابية في تكوينها. فهي جميعها في تكامل عضوي تصويري لتجسيد الموقف تجسيدا حيا؛ يقول "هنري بريموفر" في كتابه: "الشعر الخالص": "والشاعر على"<sup>(٢)</sup> صلة بالحقائق النفسية والكونية التي تلهمه في تجربته، ولكل تجربة شعرية عناصر مختلفة من فكرية وخيالية وعاطفية. وهذه العناصر في ذاتها - كل عنصر على حدة - لا يتألف منها شعر، إذ أنها والحالة هذه نثرية في طبيعتها

<sup>(١)</sup> كتاب: "النقد الأدبي الحديث"، تأليف: د/ محمد عبي هلال، الناشر: دار النهضة العربية، ط ٤، سنة

١٩٦٩، ص ٣٨٤ (إدجار ألان بو).

<sup>(٢)</sup> المرجع السابق ص ٣٨٥.





- ولكن الشاعر يتخذ منها مواد تصويرية إذ يستعين بها على جلاء صورة تتوافر لها قوة الإيحاء والتعبير، بحيث لا يقوى النثر على أدائها. ولهذا كان لكل تجربة شعرية ناحيتان: الأفكار والخواطر المجردة، وهذه فى طبيعتها "لا شعرية"، ثم العملية الشعرية نفسها التى تقوم على وضع هذه الأفكار فى قوالب خاصة معتمدة على تكرار الوزن والنغمة والقافية والحركة الموسيقية مع مزاجيتها بتلك الأفكار والخيالات والعواطف..

إن فالتجربة الشعرية كما يقول "ستيفن سبندر": "إفضاء<sup>(١)</sup> بذات النفس بالحقيقة كما هى فى خواطر الشاعر وتفكيره فى إخلاص يشبه إخلاص المؤمن لعقيدته، ويتطلب هذا تركيز قواه وانتباهه فى تجربته".

وقد يجنح الموقف الذاتى إلى اصطناع الرمز المادى أيا كانت صفته وطبيعته، وعلى أى نحو كانت علاقة الإنسان به. وذلك ليكون تجسيدا للمعاناة الذاتية للشاعر.. وذلك هو الاتجاه الذاتى الرمزي؛ يقول "بندتوكر وتشيه" إن الرمزيين يرون: "أن الصور<sup>(٢)</sup> يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق فى النفس فى البعيد من المناطق اللاشعورية وهى المناطق الغائمة الغائرة فى النفس. ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس.

وفى هذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجى إلا بمقدار ما نتمثله ونتخذه منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير..

وقد تجنح الذاتية إلى الإيغال الرمزي والتطرف فيه، وهذا هو مذهب: "ما فوق الحقيقة".. أو مذهب: "السيرىالية"، الذى يبذل غاية نحو الصورة الشعرية ذات الدلالة النفسية.. وجمحت السيرىالية فى دعوتها الذاتية الرمزية إلى الحد الذى نصحت فيه الشاعر بأن يتق فى الإلهام ثقة كاملة

<sup>(١)</sup> نفس المرجع ص ٢٨٥.

<sup>(٢)</sup> نفس المرجع ص ٤٠٠.



يستسلم له استسلاماً كاملاً. فعليه ألا يصنع شيئاً سوى أن يستقبل الصور التي تتبثق من وجدانه بغير أن يشغل فكره وشعوره. وفي هذا يقول "اندرية بريتون" زعيم التطرف الذاتي أو المذهب السيربالي: "والخيال<sup>(١)</sup> الجميل لا يحتوى على حل المسائل ولكنه صورة المسألة التي لا تستطيع المعارف الإنسانية أن تتجاوزها، وفيه البرهان على أن شيئاً يتجلى ويتألق في أحلك الظروف وأقتمها ليأخذ الطريق على اليأس".

• • •

ومما سبق نستطيع أن نحدد نوعيات الغموض الذاتي، وهي على هذا النحو:

• أولاً، غموض ذاتي حيوي يجسد طبيعة الحياة في غضارتها ونضارتها، وذلك في شفافية تجتذب وتستميل.

• ثانياً، غموض ذاتي متعال على الوجود تعالياً فلسفياً صوفياً يتسامى بالروح والعقل فوق الأصداء المادية.

• ثالثاً، غموض ذاتي فقد الوعي بذاته وبالحياة، فهو في شطح رمزي متوالد ومتداخل ومتناقض بين الرموز والدلالات.

• • •

❁ فإذا جئنا إلى الموقف الاجتماعي، فقد يسأل المرء: إلى أي مدى يمكن أن يكون الموقف الاجتماعي باعثاً من بوعث الغموض؛ له خطره على ذات الشاعر إحساساً وشعوراً ووعياً، وفكراً وبياناً؟

للإجابة على هذا السؤال المركب فإن علينا أن نعرف المجتمع بما يتفق مع بحثنا: فالمجتمع بصفة عامة بناء إنساني أخلاقي. وهو على صورتين: الأولى، اجتماعية خالصة.. والثانية اجتماعية سياسية. ومن

(١) المرجع السابق ص ٤٢٤.



هاتين الصورتين يكون موقف الشاعر من المجتمع. فالصورة الاجتماعية الخالصة هى التقاليد والآداب الاجتماعية والصلات الاجتماعية. نعيش عليها وبها، فهى تتغلغل فى حياة الفرد وقد تشربها منذ بواكير نشأته الأولى.

ومعظمنا يسهم فى تلك التقاليد على اختلاف مسمياتها ونوازعها بدون أن نسأل أنفسنا أو نسأل غيرنا: لماذا نتبع تلك التقاليد فى تقبل تلقائى ورضا، بل حرصا على التفتان فى النهوض بتكاليفها أو تبعاتها؟ ذلك لأن فيها تحقيقاً لإمكانات أو لتمهيد السبيل إليها. ومع هذا فإننا لا نستطيع أن ندعى أن الناس يتقبلون التقاليد والأعراف والآداب والصلات الاجتماعية تقبلاً مطلقاً وتسليماً كاملاً. ولكنهم يختلفون أمامها: قرب فريق يسلم بها تسليماً غير واع ولا مدرك لأهميتها وضرورتها.

ورب فريق يؤمن بها إيمان القناعة المقدسة لما تركه السلف وتواضع عليها الناس أجمعون.

ورب فريق يسلم بها على مضض وكراهة أو يسلم بها متظاهراً بالإخلاص لها وهو على نية المخاطلة والالتواء.

ورب فريق لا يخاتل ولا يلتوى ولكنه يجاهر بالتحدى الذى لا يعلن عن معارضته للتقاليد والأعراف إعلاناً سافراً مدوياً ولكنه يكتفى بالاحتجاج فحسبه أن يسمع صوته للمجتمع.

ورب فريق لا يحتج فحسب ولكنه يدعو إلى الثورة والتجديد وإزاحة أغطية التقاليد الثقال واستبدالها بما هو أخلق بعقل الإنسان وكرامة الإنسان وحرية، وفوق هذا كله، بإرادة الإنسان التى تفرض عليه التجديد والارتفاع إلى ما هو أسمى وأرفع.

وهنا يعمد المرء إلى أن يسدل على معانيه شفافية الإحياء الرمزية الذى يشى بالمعاني ويومئ إليها. وللناس أنئذ أن يستيقظوا أو يتبهبوا إلى ما لبعض تقاليدهم من خطر على كياناتهم الإنسانية ووجودهم الاجتماعى





مصيرهم الحضارى. ونستطيع أن نسحب هذا أيضا على الآداب الاجتماعية وأشكال التواصل الاجتماعى التى يتعامل الناس بها فى قضاء مصالحهم وهى متشجرة متشابكة.

وقد تكون ثورة التحدى، ثورة خروج لتحقيق إمكانات لا تقرها التقاليد والأعراف.. وقد تكون إهدارا للآداب واستعلاء زاريا عليها، وإفسادا لعروة التآصر الاجتماعى التى تؤلف بين الناس. وذلك فى سبيل إشباع نزوة من النزوات أو شهوة من الشهوات. وصاحب هذا السلوك يلزم نفسه بالافتتان فى أساليب النقية والمداواة ليبطل ظنون المرتابين والمتوجسين. إذن فالغموض الناتج عن الموقف الاجتماعى يرجع إلى عدة أسباب نجملها فيما يأتى: أولا، تخلف التقاليد والأعراف الاجتماعية وثقل وطأتها على الفكر والشعور والتفتح الحر للحياة.

ثانيا، عدم استجابة الآداب والأخلاق الاجتماعية للتطورات الحضارية التى أصبحت بمظاهرها الحديثة مخالفة بل مناقضة لحضارة الأمس. ومن ثم فهى توجب ضرورة انتهاج أخلاق سلوكية تكون استجابة صالحة للتطورات التكنولوجية والعلمية الحديثة وتطورات التواصل العالمى بين شعوب العالم.

ثالثا، نزعة التمرد الفطرى الجدلى التى تقف بصاحبها موقف التحدى المناجز لمخلفات الماضى ورواسبه العقيمة.

رابعا، النزعات الغريزية المحتدمة التى تدفع بصاحبها إلى محاولة إشباعها عن سبيل غير مشروع أخلاقيا.

خامسا، ثارات لا شعورية غائرة فى سواء الباطن تتشد الانتقام من الغير سواء أكان فردا أم جماعة.



لهذه الأسباب الخمسة يجد الإنسان بصفة عامة والشاعر بصفة خاصة مندوحة أخلاقية إلى الإغماض والتورية والتعمية منتهجًا وسائل سلوكية فنية وأخلاقية لتحقيق المآرب الذي يساوره.

وقد يكون الإغماض قريبًا يمكن الغير من التعرف على المقصود في سهولة ويسر.

وقد يكون الإغماض بعيدًا فيعت في إدراك المقصود.

وقد يكون أبعد وأبعد فيحوج إلى التفسير والتأويل.

وربما بلغ الإغماض مرحلة الإلغاز فيصد العقل صدا عنيفا، ويحول بينه وبين الفهم المقنع ولو على شبهة الترجيح.

تلك هي درجات الغموض التي ينزع إليها الناس بعامة فضلا على الشعراء وذلك بدافع من مواقعهم الاجتماعية.

• • •

فإذا جئنا إلى الصورة الاجتماعية السياسية فإننا نجد لها أشد إثارة وأخصب باعثا إلى الغموض والتخفي.. ونقول أشد إثارة وأخصب باعثا لأنه لا شيء يثير الانفعال ويستفز إرادة الإنسان ويضربها على التحدي والمقاومة، قدر نظام الحكم. فالمعارضة السياسية في إطار الديمقراطية قد تجد سبيلها في رقيق من التغامض الذي يلمح ولا يصرح، والذي يشي ولا يكشف. فالمعارضة هنا بين العتب والاعتذار، والتذكير.. عتب لأنها ما كانت تود أن تخرج الديمقراطية عن فلسفتها فتميل إلى الجور والظلم والتجاوز بما فيه بغى على الإنسان. ولكن يحدث أحيانا أن تجور الديمقراطية على الحرية باسم الحرية حفاظا على الحرية. وذلك هو الافتراء والانحراف عن سواء الحق. وعلى الإرادة أن تذود عن حرية الإنسانية، أو إنسانية الإنسان، أو حق الإنسان في العيش والحياة.



وفي هذه الحالة قد يجد الشاعر أن سبيله الذي يحقق له ما يشاء من  
تصحيح لمسار الحرية هو أن يهاجم أدعياءها مصطنعا الصراحة طريقته  
لإسماع كلمته. وربما خشي مغبة الصراحة فيؤثر الإيحاء والإيحاء.. وربما  
أدرك بشاعريته أن الإيحاء الرمزي أشد إثارة وأبعد أثرا.

ويكون الموقف السياسي أشد عنفاً وأعتى ضراوة، وأخطر على  
وجود الإنسان ومصيره عندما يكون الحكم دكتاتورياً. قد اصطنع الإرهاب  
الدموي والسجن الذي لا أمل في انفراجه \_ في قمع المعارضين والناقمين  
تنفيذاً لما يريد تنفيذه من تغييرات سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية أو  
حتى سلوكية شخصية.. في هذا الإطار الدكتاتوري لا يجد الشاعر وقد هددت  
حريته في صميمها إلا أن يصوب إلى التخفي ما هذا من درجات الغموض  
سبيله إلى التعبير عن معارضته لنظام الحكم، وللحاكم، وللناظرين في ركابه  
من المنتفعين والمتأمرين.. وهو هنا قد يمعن في التخفي والإلغاز.. وربما  
خفف بعض الشيء إذا أمن أن تطوله البوائق الدكتاتورية فتبتطش به؛ فعليه من  
ثم أن يتقى شرورها وأثامها بما يسجله من آيات فنية.

إلا أن من الناس حين تدلهم خطوب البغي والظلم وتصارع الفكر  
السياسي حولهم، أن يصيروا حيارى قانطين لا يعرفون للحاكم منهاجاً  
معلوماً ولا قصداً مرسوماً. ويصبح المجتمع تبعاً لذلك فوضى واضطراباً.  
قد غشت ضمائر الناس غشاوة من الزيغ والعجز عن استبانة وقع خطاهم.  
أنشد يصبح عدم وضوح الرؤية سبباً في عدم قدرة الشاعر على التصور  
الصحيح والإدراك القويم. فيكون في تعبيره وتجسيده للنزعات الواقعية  
غامضاً غموض نظام الحكم فلا يدرى ماذا يريد ولا بماذا يشير.. وربما  
أثر الاعتزال وأوى إلى محراب التأمل الذاتي في معان يعز على الكثيرين أن  
يكشفوا عن مغزاها أو يهتدوا إلى فحواها.





## الغموض فى الشعر

### \* شئ من التاريخ

يفرض علينا منطق البحث العلمى أن نبحث ظاهرة الغموض فى الشعر العربى بحثاً تاريخياً يسيراً عسانا نهتدى إلى بعض البواعث الأولية التى أدت إلى حدوثها..

وما يجب علينا أن نعيه جيداً ونحن نلقى لمحة تاريخية على تاريخ الغموض فى الشعر العربى أن للتاريخ دوره فى إحداث الغموض سواء بالنسبة للشاعر المبدع أم بالنسبة للمتلقى المتذوق. فنحن أبناء القرن العشرين حين نقرأ الشعر الجاهلى فى كثير من آثاره ولاسيما عند فحوله الأول نشعر على الفور، لا كأننا نقرأ أساطير أو الغازا فإن غموض الأساطير يهون، وغموض الألغاز أيضاً يهون. لأننا يمكن أن نقول إن الغموض فى الأساطير والألغاز ناشئ عن الالتواء والاضطراب والخلط. بحيث نعجز عن الإمساك باطراد جملة واحدة فى معقوليتها.

أجل، لا نشعر حين نقرأ الشعر الجاهلى بذلك الشعور؛ ولكننا نجد الألفاظ بغلظتها وتجهمها وصخريتها النافرة تعجزنا عن إدراك معناها اللغوى. وبالتالي مدلولها المعنوى فى سياق عبارتها.. وهنا نجد أن المعنى قد استغلق علينا فنحتاج إلى أن نمد أيدينا إلى المعاجم؛ وقد نحتاج أيضاً إلى المتخصصين كي يشرحوا ويفسروا ويميطوا اللثام عن الأحاجى.

فالغموض هنا لم يأت من الصنعة من حيث الصبغة اللغوية والبيانبة، ولا من حيث المعانى المقصودة.. ولكن الغموض يأتى من جانبنا نحن لأن



معجمنا اللغوي أصبح مخالفاً للمعجم اللغوي الجاهلي في كثرة منه: في صفاته ورقته وسلاسته ودلالات ألفاظه الحضارية والأخلاقية والاجتماعية.. ونستشهد هنا بالقصيدة<sup>(١)</sup> الحوارية التي نشأت بين زهير بن أبي سلمى وابنه كعب؛ فمما جاء فيها:

زهير:	إني لتعدينى على الهم جسرة	تخبُّ بوصال صرّوم وتعنق
كعب:	كبنانة القرني موضع رحلها	وآثار نسغيتها من الدفّ أبلق
زهير:	على لاحب مثل المجرة خلته	إذا ما علا نثرًا من الأرض مهرق
كعب:	منير هداه ليله كنهاره	جميع إذا يعلو الحزونة أفرق
زهير:	وظل بوعساء الكثيب كائسه	خباء على صقبي بوان مروق
كعب:	تراخى به حب الضحاء وقد رأى	سماوة قشراء الوظيفين عوهق

\* \* \*

فلما جاء الإسلام الحنيف حدث تحول أصولي في الشعر العربي في مواضيع الإبداع والإنشاء، وفي المعاني الإنسانية الأخلاقية والاجتماعية التي صارت من آداب المسلمين.. وكان أن حدث للغة ذاتها تطور جذري أصولي يتفق والمعاني الإنسانية التي جاء بها الإسلام لتكون قادرة على التعبير عن المعاني القرآنية والآداب التي تحدث بها الرسول صلى الله عليه وسلم.. فرقت الأساليب وابتعد الشعراء عن الألفاظ الغلاظ ذات الشراسة الصوتية. فأصبحوا لا ينتقون ولا يتخيرون إلا الرقيق العذب السلس من الألفاظ، وإلا الجزل الرصين منها إذا اقتضى التعبير الجزالة والرصانة...

وسار التطور البياني متأثراً بالتطور الثقافي والحضاري والاجتماعي الذي شمل الأمة الإسلامية وقد ضمت أقطاراً حضارية شتى في الشرق والغرب.. ورغم ذلك ظهر نوع جديد من الغموض لجأ إليه الشعراء بفضل التقرب من الخلفاء ومصانعتهم لنيل رفدهم وجوائزهم.. وكذلك مصانعة

<sup>(١)</sup> ديوان كعب بن زهير، السامر: الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٥٠، ص—



الأمراء والوزراء وكبار رجال الدولة. فكان على الشاعر أن يلجأ إلى ما اصطنعه الجاهليون من العبارات ذات الألفاظ الغلاظ والشراسة الصوتية المستغلة المعنى، وذلك لتحقيق أمرين: الأول، تعظيم الخليفة \_ أو الكبير \_ الذي ربما كان يطرِب لمثل ذلك البيان.. والآخر إثبات اقتداره البلاغي على شريحة كبار الشعراء الجاهلين.. وهذا ما اتفاه بشار بن برد في مدحه للخليفة العباسي المهدي؛ فقد قال:

ساورت من <sup>(١)</sup> بونه العنقل والـ	جوف أرجى المهرية النجبا
من المعدات في اللجين وفي الـ	عص لـهم ألح أو غلبا
بذي نكرت أمراً بيت عسى الحمـ	د ركبنا العافية الركبا
ينظن جمر الغضى وقد خلق الآ	ل وغشنى ريعاته العنبا
مستقبلات من كل هاجرة	قبضا وقبضا ترى له هببا

• • •

وربما جنحت السليقة الإبداعية للشاعر نحو نوع متميز من الغموض كذاك الحال عند أبي تمام؛ فقد اتهم بأنه لا يقول ما يفهم. والحق أن الغموض الذي جاء به شعر أبي تمام كان سببه توليد المعاني لا توليد الأفكار. وهذا أشد إرهاباً للعقل والخيال والإحساس. كما أنه لجأ إلى الغموض البلاغي إذا مدح أميراً أو كبيراً النفس السبيين للذين ذكرناهما آنفاً.. فمن قوله في مدح أبي سعيد محمد بن<sup>(٢)</sup> يوسف الثغرى:

نلقى الذي لا تتالى خلعة وهوى	والفجع بالمجد غير الفجع بالعزل
لئن خدا شاعها تحسد القلائس به	لقد تكلف عنه شاحب الأمل
ملقى الرجاء وملقى الرحل في نفر	الجود عنده قول بلا عمل
أضجوا بمنى سبل النعم وارتفعت	أموالهم في مضاب المطر والعسل
من كل نظمي الثرى والأرض قد نهلت	ومشعر الربا والشمس في الحمل

<sup>(١)</sup> ديوان بشار، جـ ١، ص ٣٢٨.

<sup>(٢)</sup> ديوان أبي تمام ص ١٨٨.





وفضلاً على هذه التوقعات المتميزة من الغموض، فهناك غموض الشعر الصوفي الفلسفي. وهو يرجع إلى منهج التأويل الرمزي للأفكار الوجودية التي تدور حول الوجود الإنساني والحقيقة الإلهية.. وحقيقة الصلة الكونية بين الله والإنسان.. ومرتبة الإنسان في الوجود.. إلى غير ذلك من الأفكار الإلهية المتعالية على معارف السواد من الناس.

ولقد يكون اليبعث على منهج التأويل الرمزي للأفكار الوجودية، ولا سيما التي لصطنحة أقطاب الصوفية، الحرص على عدم إطلاع عامة الناس على أفكار لا تحتملها عقولهم، وإلى الحرص على التعمية على السلطة الحاكمة.. ومن الذين نهجوا هذا المنهج الصوفي الفيلسوف ابن عربي.. فمن قوله<sup>(١١)</sup>:

إن المحقق بالأنفاس رحمان	قال عرش في حقه إن كان إنسان
وإن توجه نحو العين يطلبها	له للعالم والحسن فالحسن
مقامه باطن الأعراق يسكنه	يسنوره نفسه الصغار وأعوان
له من الليل إن حقت آخره	كماله من وجود العين إنسان
إن لاح ظاهره تقول: قرآن	أو لاج بباطنه تقول: فرقان
قد جمع الله فيه كل منقبة	فهو العظمى الأفرد في منقصة

فما اشتملت عليه هذه القطرورة من أفكار: حقيقة الإبر الكائنات والمعلومات .. وحقيقة المعرفة العقلية والعرفية الحسية.. والإبر الله اللطيف للعادة .. والمعرفة الصوفية، والعرفية الوجدانية.. ونقول الأنفاس... وكيف أن قلب المؤمن عرش الرحمن..

\*\*\*

(١١) كتاب: "الفتوحات المكية"، تأليف ابن عربي المصنف الثالث، الناشر المطبعة العامة، الكتاب سنة ١٩٦٤،

تخفيف: د/ عثمان خير ص ٣٢٣.



ولعلنا فى هذا الإلماح التاريخى نكون قد أعطينا صورة قوية  
محسوسة عن معانى الغموض فى الشعر العربى فى أطواره المتواترة بين  
الجاهلية والإسلام.. وبذلك نكون قد مهدنا السبيل لبحث ظاهرة الغموض فى  
الشعر العربى الحديث.







## الفصل الثاني

### من شعراء الغموض





## ١

## على أحمد سعيد

أطلق على نفسه اسما اسطوريا: "أدونيس" .. وإذا كان لنا أن نعرف مكانة "أدونيس" في عالم الشعر فإن علينا أن نعرف أولا مكانته ومنزله عند القراء ورواديه وعشاق فنه. فهم يفهمونه على وجه يعمد صدى حقيقيا له، كما يبعد شامدا مبينا لما يمكن أن يكون لشعر "أدونيس" من تأثير على حركة الإبداع في الشعر العربي. فها هي ذى "خالدة سعيد" أخلص المخلصين للشاعر تقول في مقدمة أعماله<sup>(١)</sup> الكاملة: "أعمال أدونيس<sup>(٢)</sup> منذ قصائد أولى" ١٩٥٧ ان حتى: "قبر من أجل نيويورك" ١٩٧١، سجل مرحلة طويلة قطعها الشعر العربي. تنطلق هذه الرحلة من الأساس الكلاسيكي إلى ظاهرة التصور الإبداعي الثائر على ذاته باستمرار. ولذلك كانت خرقا متتابعًا للحدود الشعرية ومغامرة متصلة للغة الشعر .. إن هذه الأعمال لا سيما في الجزء الأخير منها تفرض إعادة نظر كاملة في فهم الشعر وفي رسالته .. يقول أدونيس من شعر هو في أساسه صدى للعالم أو ظل، إلى شعر يمحو الملامح ويعيد تكوينها من جديد.

هذا الإنتاج يتجاوز شعر الموضوعات الذي ينطق من وضع التبعية إلى الشعر الكلي الذي يبحث عن محاور جديدة للعالم الذاتية والموضوعية،

<sup>(١)</sup> "الأناشيد الكاملة"، تأليف: على أحمد سعيد، الشهير بـ "أدونيس"، النشرة: دار العودة، بيروت - ١٩٧١.

٢٢٢ -

<sup>(٢)</sup> "سيفير المجد" (على العلاف).





وعن علاقات جديدة لذلك ينهى التبعض ويقيم الوحدة خالقاً بذلك القصيدة الشبكية التي يدخل في نسجها كل شيء: الأنواع والموضوعات كلها، الأشكال واللهجات كلها.. وإن أدونيس شاعر تلك الدوحة التي تكون الفرادة البشرية، والدفعة الإبداعية والقلمة الباحثة المتعالية على المتحقق، وليس شاعر الذاكرة، إنه زارع نار لا قاطف ورد. ومن هنا كانت قراءة شعره دخولا في نهر التحول ومشاركة في طقس الخلق.

"فخرق العادة الشعرية.. والمغامرة المتصلة للغة الشعر.. والقلمة الباحثة المتعالية على المتحقق.. والانطلاق من وضع التبعض إلى الشعر الكلي". كل هذا مجرد رسم للفاظ لا تستقيم على معنى معقول. فهي أخلاط جاءت في صبغة من الشنود، فكانت أشبه "بالشبكة" التي يدخل في نسجها كل شيء. فما تأتي به الشبكة خليط من أشياء: أسماك وطحالب، وأشياء متعفنة من بقايا حيوانات نالقة.. وأشياء صلبة من شظايا زجاج، وقواقع، وعلب من الصفيح الصدئ.

فأية وحدة عضوية موضوعية تؤلف بين ما جاءت به الشبكة؟ ألا تدفع تلك الشبكة الصياد إلى أن يلعن "مهنته"، ويلعنه من انتظروا منه خيرا؟ وكذلك شبكة أدونيس التي كف بها بين مخاضاته النفسية، فجاءت بما جاءت. ولقد اخترنا مما جاءت به شبكة أدونيس قصيدتين. الأولى من: قصائده الأولى.. والثانية، قصيدة: "المداغة".

• • •

القصيدة الأولى: "رحيل"<sup>(١)</sup> في مدائن الغزالي.. قال فيها:

قافلة كالنار والنخيل

مراكب تفرق في بحيرة الأجفان

• • •

(١) المرجع السابق ص ٤٠٥..



قافلة \_ مُذنبٌ طويلٌ

من حجر الأحزان

أهاتها جرار

مملوءة بالله والرمال:

هذا هو الغزالى

يجيئنا فى كوكب

تخصه نساؤنا

تصوغ من بهائه

الثياب والأحلام والآلى.

• • •

يبتدى السقوط فى مدائن الغزالى

- من هذه المرأة؟ كل نكر

يضيع .. كان جيشى

يُذبح تحت خيمة. طريقى

حمراء والمرايا .. كسرتها؟

نقول: كان وجهى

نهرًا \_ من الغريق؟ غصتُ

سدًا. نهضتُ \_ كان وطنى يموتُ

• • •

وأول شئ نتناوله هو عنوان القصيدة. فهل يصح أن نقول: "الرحيل

فى"؟ إن ما ورد فى "لسان" (١) العرب "لابن منظور هو: "رحل إلى، ورحل

من، ورحل عن، ورحل على". فيكون من ثم الرحيل إلى، والرحيل من،

(١) جـ ٣، مادة: "رحل" ص ١٦٨



والرحيل عن، والرحيل على.. ولم يوجد: "الرحيل فى". إذن "الرحيل فى" خطأ صريح. وكان من الممكن تجنب ذلك الخطأ لو أن الشاعر استعمل: "ترحل فى"، فإن "الترحل فى" يعنى التثقل بين مواقع محيط مكانى واحد. وهذا أدل على العنوان والكشف عن أن الغاية هى التثقل بين مدائن الغزالى. فهل أراد الشاعر باستعمال حرف الجر "فى" كسر القاعدة اللغوية لافتعال إثارة نفسية عند القارئ استنفاراً لخياله كى يعى معاناة الشاعر؟ ربما!!

ويستهل الشاعر قصيدته بقوله:

قافلة كالنأى والنخيل

مراكب تغرق فى بحيرة الأجفان

ويظهر من هذا الاستهلال أن الشاعر أسيان تعروه حالة من القلق المشع بالأحزان. فخال الدنيا أمام ناظريه: "قافلة كالنأى والنخيل". فالقافلة تنهادى فى إيقاع رتيب؛ ويتفق هذا مع "النأى" الذى ينفث النغم المحزون.. "والنخيل"، هو الآخر يتناسق مع النأى ليضفى غلالة من الجلال على مشهد قافلة الأشجان.

إن سمات المشهد هنا تتجسد فى تشبيهات متناحرة ومتنافرة فى الشكل والتعبير والدلالة.. فهو يشبه القافلة "بالنأى"، والنأى يخرج نغماً أسيفاً كما ذكرنا.. ويشبهها بالنخيل، فهل النخيل شارة أحزان؟ قد يكون، لأن الحالة النفسية للشاعر تستدعى ذلك.. ولكن هناك ما يشككنا فى "حكاية" القافلة، فقد اختلط عندها المشبه والمشبه به. ثم يفاجئنا الشاعر بقوله: "مراكب تغرق فى بحيرة الأجفان".. لقد أحس الشاعر أن القافلة فى قطارها كأنها "مراكب تغرق"، فأين أغرقها؟ "فى بحيرة الأجفان".. إن هاهنا ضعف بين فى إقامة التناسب التشبيهى.. المراكب تغرق فى بحيرة؟! فأى مراكب هى تلك؟ وأين أغرقها الشاعر؟ فى الأجفان التى تشبه البحيرة؟ فأى أجفان هى؟!

فهل رأيت إلى هذا الترحل الذى هو أسرع من ومض البرق؟





من الصحراء.. إلى المراكب .. إلى البحيرة .. إلى الغرق .. إلى  
الأجفان..

وهنا يوقعنا الشاعر في "مطب"، فهل يا ترى رأى القافلة \_ أو رأى  
ذاته \_ عن قرب أم عن بعد؟ ربما عن بعد لأنه جعلها مراكب، وربما عن  
قرب لأنه جعل الصحراء بحيرة أجفان. ولقد وهم أنه يمكن أن يسبغ على  
كلامه مسحة الرقة في المشاعر بذكر كلمتي: "بحيرة وأجفان".  
ثم ينتقل الشاعر بذهنه فجأة لينظر في السماء، ليرتفع بقافلتَه إلى  
عليين؛ فيقول:

قافلة \_ مذنب كبير

من حجر الأحزان

قطار القافلة يشبه مذنب يمرق ملتصقا في السماء.. وهذا حسن، وبما  
أن المذنب من مادة صخرية إذن فصخره أو حجره هو حجر الأحزان؛  
تجسدت فيه أحزان الشاعر أو أحزان القافلة.. وهكذا فإن القافلة التي كانت  
تهفو على أنغام الناي وبين مشهد النخيل الجليل، تتقلب في خيال الشاعر إلى  
مراكب تغرق في الفيافي التي تخيلها بحيرة من الأجفان. وليتها ظلت على  
هذه الدلالات بعد أن صارت مذنبا يمرق في السماء؛ فقد صارت في غفلة  
"حجر الأحزان".. وأي حجر يكون هو للأحزان؟ هل هو الحجر الذي يتألف  
منه حائط المبكى عند اليهود؟.. العلم عند الشاعر.. وفجأة تدب الحركة في  
القافلة ويدنينا الشاعر من مشهدها فيجعلنا نسمع أصوات حركاتها وأصوات  
أصحابها. ولكنها لم تكن عنده مجرد أصوات.. كانت "أهات".. حسن جدا،  
وماذا كانت تلك "الآهات" تشبه؟. نظر الشاعر بقريحة خياله فبدت له "الآهات"  
عالية جدا، وضخمة جدا، فجعلها جرارا، والجرار أوان ضخمة من  
الفخار.. فأى خيال هو ذاك الذي يجعل الآهات التي تصدرها النفس الوجيعة  
الملتاعة جرارا؟



وليت الأمر توقف عند هذا الحد، فالشاعر بث الحياة القدسية في  
الجرار، أو بث الحياة القدسية في الآهات؛ فماذا قال؟ لقد قال:

آهاتها جرار

مملوءة بالله والرمال

فما معنى قول الشاعر: "إن الآهات مملوءة بالله"؟ هل يعنى ذلك أنها  
تسبيحات باسم الله؟ وما بال الرمال؟ ماذا تصنع هنا؟ ما دلالتها؟ ما مشابقتها؟  
ثم يهيب الشاعر لنا المسرح ليقدم مشهد "الرحيل في مدائن الغزالي"؛  
فيقول:

يجيئنا في كوكب

تخصه نساؤنا

تصوغ من بهائه

التياب والأحلام واللالى

ويتساءل أى إنسان سوى، وإن لم يكن شاعرا وعلى درجة كبيرة في  
فهم المعميات: من الذى "يجيئنا في كوكب"؟ وأى كوكب؟ أجل، ليس من حقنا  
أن نسأل عن نوع الكوكب. لكن الدلالة المعقولة التى يمكن أن نتكلفها لذلك  
مع بعد المعنى عن خيال الشاعر، هو أن مشهد جلال السماء ثرى بالمنظرات  
التى تسحر الأعين وتبهج الصدور. والسماء فى ثرائها وبهجتها تكاد تغرى  
النساء بأن تخصصها بالاحتفاء فتتنقى منها ما تشاء من حلى وثيراب وأحلام،  
فتزدان بها، وتزدان.

فمن هو الذى يقصده الشاعر بضمير المفرد الغائب فى قوله: "تخصه،  
وبهائه"؟ أهو الله سبحانه وتعالى عن كل تجديف علوا كبيرا؟ أم أنه رب من  
أرباب الأساطير؟ يبدو أن الأمر كذلك، وهذا ما يصوره المقطع الثانى من هذا  
الجزء.. فهو يستهله بالافتتاحية التى تشي بما يمكن أن يكون، أو بما يمكن أن  
نتصور كونه؛ فهو يقول: "يبتدى السقوط فى مدائن الغزالي".



هنا يحار الفكر والذوق والإحساس، بل يحار الخيال في تفسير المقصود عله يدرك، عله يفهم.. فمن الذي يبتدىء؟ المعنى القريب هنا والذي يفهمه القارئ من الوهلة الأولى هو "الله".. وذلك هو المستحيل. وهكذا يوقعنا الشاعر في غموض الاستحالة. وأقول في غموض الاستحالة لن باقى الجملة يصرح بذلك تماما إذ يجعل الابتداء، ابتداء السقوط.. فأى سقوط هو؟ أهو السقوط الأخلاقى بالانخراط فى مستنقع الرذيلة؟ إن الكلمة تدل على ذلك فقد قرننها بلفظ "المدائن". ولا تكثر مباءات الفساد وبؤر الانحراف إلا فى المدن؛ لكن أى مدائن يقصدها الشاعر؟ إنه يقول: "مدائن الغزالي"، فأى "غزالي" هو؟ أهو حجة الإسلام أبو حامد الغزالي، أعجبه الاسم وأعجبته الشهرة فأبى إلا أن يشوهها وكأن الإسلام لا يعرف إلا الانحراف الخلقى والابتذال الجنسى؟..

ذلك هو المقصد الذى صورہ الشاعر وذلك حيث يوقفنا فجأة أمام منظره وقد التقى ببغى ووقع بينهما الترانى.. فيقول متسائلا، ثم يصور ما وقع:

.. من هذه المرأة؟ كل ذكر

يضيع .. كان جيشى

يذبح تحت خيمه .. طريقى

حمراء والمرايا .. كسرتها؟

ثم ترد عليه البغى بقولها: تقول:

كاد وجهى

نهر .. من الغريق؟ غصت

تسد .. نهضت .. كان وطنى يموت

فأى علاقة بين كل "ذكر"؟! و: يضيع .. والجيش .. والخيمة ..

والطريق الحمراء .. والمرايا؟.. وأى علاقة بين الوجه .. والنهر ..





والغريق؟ وأى علاقة بين الغوص.. والسد.. والنهوض؟ وأى وطن يموت  
إن لم يكن الجسد الذى كادت شهوة الجنس تقتله؟

\* \* \*

✻ أما القصيدة الثانية التى اخترناها لتمثل أحدث إنتاج للشاعر أدونيس  
فهى قصيدة: "المداغة"<sup>(١)</sup>. وقد استهلها بقوله لرفاقه: "اجلسوا لى أقص عليكم  
نبأ الدخان..." وقد اخترنا منها الجزء الثالث لأنه يمثل الخليقة النفسية  
والشعورية والحالة العقلية للشاعر وكذلك الصورة المثالية للتكوين الشكلى  
لهذا النوع من الشعر..

ومما جاء فى هذا الجزء:

تبغ جمر دخان \_

أينما وضعت حبرك بين هذه الكلمات الثلاث يخرج كتاب فى الشهوة  
لا تكاد تقلب إحدى صفحاته حتى تبين لك الهباء العربى .. وتصرخ.  
شكرا لهذه المداغة

بهذا أتذوق طعم الحضور.. فى دخان يرقص .. فى أنفاس

تتناغم حيث أشاهد قطعان رغباتى تتسكع على أرصفة الفضاء

حيث أسأل نفسى هل أرى هذه القطعان أم أترك لها أن ترعانى؟

وتدعو الهدوء والأمل والحكمة إلى الجلوس معك تصغى إلى أصدقاء

المقيل وكل يدخل فى غيمه الخاص..

أمطر أيها المقيل غيث المعنى

ليست الأرض لى تفهمها بل لى تتأخى معها

ولعلك أن تشطح وتمطر ..

العقل يد بلا أصابع

<sup>(١)</sup> مجلة: "إبداع"، عدد مارس ١٩٩١، ص ١١ (عدد صفحات القصيدة ١٢ صفحة، قطع كبير، المداغة: هو

الاسم اليمنى للنارجيلة، أو الشيعة، كما تسمى فى مصر.



والحياة أول الموت

ويكون لك أن تكشف شهوة الحياة بسحر

يكشف لكل يوم شهوته

وليست أول الشهوة كآخرها

والوسط شهوة من طبيعة ثانية ..

مسرح بمقعد واحد

أنت فيه الممثل والشاهد،

والمشهد نرذ فوق سرية الحياة

ثاء/ ثوب القصبية يتلون هو الأحمر بالأسود والأخضر

يتفتق منه عطر يوشوش الهلال الذى تتكى عليه القصبية

حيث المكان سرير يتمدد فيه الزمان هائناً

صاد/ صوت الماء فى القصبية مدور

يتنقل على ظهر هواء يتنقل فى غيمة من الدخان حيث

يتصاعد المقيبل محمولا فى عربات تجرها أحلام اليقظة

قاف/ القطب شكل لضوء عمودى باطن لا يراه غير المرید

جيم راء/ الجوزة الرحيم تحبل لكن باللذة،

سريرك من أهوائى أيتها اللذة

ورضاءك من ثديين لا أسميهما

قاف/ القفشة على النار تاج من النور

القفشة على النار

قنزعة لطائر نزل لتوه

من حدائق السر

• • •

عندما نحيط هذا الجزء من القصيدة ومعه العنوان والافتتاحية بنظرة

عامة فإن انطباعنا الأولى عنها أننا نقرأ أمشاج من قصة مفككة الأوصال لا



تعطى تناسقا له تواتر منطقي. فالشاعر يمزق التناسق ويوقف التواتر لغير سبب معقول يمكن تأويله أو حتى التماس سبب بعيد له. ولكن تقع انقطاعات فجائية بين العبارات، فإذا الفكرة في حالة من فقدان التوازن تضيق قدرة القارئ على إدراك مرامي "الكلام". وكأنه أمام مشهد من جماعة من الناس من أجناس مختلفة يترابطون فيما بينهم كل بلغته التي لا يعرفها الآخر..

وفي الانطباع الأولي لا تخالجا أدنى إثارة من انفعال عاطفي إيقاعي. الإيقاعية معدومة تماما في القصيدة بحيث لا نستطيع أن نقول إننا نقرأ شعرا يخالطه نثر، أو نثرا يخالطه شعر، أو حتى نثرا له إحياء بشاعرية صاحبه.. ولكنها الفاظ متراسة في عبارات موجزة يتعاضد بها قائلها في نفخة جوفاء حتى ليخيل إليه أنه يستطيع أن يحرك بها الأفلاك في مداراتها..

وكذلك جاءت الصورة الأولية الكلية لهذا الجزء من القصيدة.. وباقي القصيدة على غرارها.. وإذا سأل بعض الأحاد: ترى، أما من تعليل أولي يمكن أن نفسر به حالة الشاعر وبالتالي ندرك به معاني القصيدة؟

أرجو من القارئ الكريم أن يضع أمام عينه هذه المعادلة ويحاول أن يجد لها تفسيراً وهي:

المداعة × الشيشة × النارجيلة × الجوزة + تبغ + جمر = س دخان

إن الشاعر علي أحمد سعيد الذي لقب نفسه بـ "أدونيس"، يصف لنا مشهد حشاشين في لحظات الانتشاء الجنوني بالمخدر.. ونحن لا ننتهمه ولا نحجر عليه، فهو حر في حياته "الشخصية" فيزهقها على أي مذبح شاء.. أجل، نحن لا ننتهمه ولكننا نجسد كلامه من واقعه الصريح الذي لم يحاول أن يستتر منه. فقد تغنى به وترنم متكلفاً وقار الحكماء الذين عجمتهم تجارب الزمان.. نقول هذا محتكمين إلى طبيعة الدخان نفسه. فالدخان، دخان تبغ، والتبغ أيا كان نوعه ومهما كانت كثافة دخانه وضيق الحيز الذي يوجد به، يحدث من الآثار العقلية والعصبية والنفسية والسلوكية ما يقلب





الحياة السوية للإنسان رأساً على عقب. فإذا هو في حالة من الذهانية المنتشية بمخدر الحشيش إلى حد الغيوبة..

قلت: نحن لا نتهم على أدونيس بشئ من ذلك ولكننا سنشهد حالاته السلوكية والنفسية والعقلية، ومدى تماسك عباراته وهو يعالجها معالجة واقعية في مشهد من مشاهد "المقيل"<sup>(١)</sup>

يفاجئنا الشاعر بثلاث كلمات \_ بدل الدقات التقليدية التي تؤذن بارتفاع ستار المسرح \_ ليهيئنا شعورياً وخيالياً وعقلياً أو ليهيئ وعينا الفني ليشهدده وهو يترج في طرب شهواني محموم وسط تلافيف الدخان المتصاعد من: "المداعة، النارجيلة، الشيعة، الجوزة".. أما الكلمات الثلاث فهي: "تبغ .. جمر .. دخان".

ثم نرى الشاعر يخرج بسحنته من بين دواخين "التبغ" ليقول لمن يشهده أو يقرأه: "أينما وضعت حبرك بين هذه الكلمات الثلاث يخرج كتاب في الشهوة لا تكاد أن تقلب إحدى صفحاته حتى يتبين لك الهباء العربي ... وتصرخ شكراً لهذه المداعة".

ففي قوله: "أينما وضعت حبرك بين هذه الكلمات"، تعبير طريف يشي بمعنى التفسير.. أي لو أننا فسرنا الكلمات الثلاث ووصلنا ما بينها من معان متكاملة لخرجنا منها بكتاب ... وإنه لكتاب الشهوة". والشاعر هنا صادق في إدراكه وفي تصويره لما يحدثه التبغ المطعوم بالحشيش وهو يحترق بالجمر من استئارة لإمكانات الاشتواء الجسدي، في ضراوة جموح لا تعرف ارتداع الضمير أو استخذاء الحياء.

ويحدد لنا الشاعر نوع هذا الحشيش فهو الحشيش العربي الأصيل!!!.. ومما يجعلنا نذهب إلى هذا التأويل هو أن على أدونيس صور دخان التبغ

<sup>(١)</sup> هو وقت القبلولة حيث يخلد فيه اليمينون إلى نعاطي مخدر "القات" وما يتبعه.



المُحَشَّش أبْلغ تصوير وأدقّه. ولعلّه فى هذا فاق ابن الرومى فى دقة الوصف للمحسوسات.. "قالهباء" غبار شبه دخان ساطع فى الهواء؛ قال الشاعر العربى القديم "رؤبة":

تبدوننا أعلامه بعد الغرق

فى قطع الآل وهبّوات الدُّقّق

وكذلك دخان الحشيش حين يخرج من أفواه مدخنيه ليحلق فوق رؤوسهم. وذلك ما يقرره ويؤكدّه الشاعر فى قوله: "كتاب الشهوة": "لا تكاد أن تقلب إحدى صفحاته حتى يتبين لك الهباء العربى".. وكأن العرب لا يعيشون إلا فى دخان المخدرات فهم أبداً فى حماته لا ينزعون!!

ثم يقول: "وتصرخ شكراً لهذه المداعة".. والصراخ هو أنسب الأصوات لجلسات الصخب والقصف والمجون.. أجل، حق على الشاعر أن يصرخ شاكراً: "المداعة، الشيشة، النارجيلة، الجوزة" بما وهبته من نعمة ليس لها مثيل؛ فهو يقول: "بها.. أى بهذه المداعة \_ أتنوق طعم الحضور فى دخان يرقص فى أنفاس تتناغم".. فأن يتنوق على أدونيس طعم الحضور فإن معناه أن تذوقه إحساس فعلى بحلاوة الانتشاء. وهذا هو طعم الحضور حيث تتواصل التوترات المادية مع الأوطار النفسية فى تجاذب متبادل فيه يرقص الدخان وفيه تتناغم الأنفاس. وهى الأصوات التى تخرج من غابة الجوزة عندما يجتذب منها المتعاطى لأنفاس الحشيش.

وهنا تقع تخیلات نفسية تعتور الذهن المُختر فيتصور ما شاء أن يتصور مما لا يستقيم مع الرؤية السوية للأشياء أو مما لا يستقيم مع الوعى الواعى بذاته والذى لم يذهله المخدر عن وجوده.. تخيل على أدونيس وهو بين سكرة الدخان المتراقص وأنغام الأنفاس التى يسحبها ويكركرها<sup>(١)</sup> \_ تخيل الدخان فى انطلاقاته التى تعلو الرؤوس قطعاناً من الماشية، وصار يسائل

(١) الكركرة: التجميع والتفريب بصوت ظاهر.



نفسه: "هل أرعى هذه القطعان أم أترك لها أن ترعاني؟" .. ورعى القطعان هنا له معنيان: فإذا كان هو الذي يرعاها فإنه يقبل عليها، وإذا كانت هي التي ترعاه فليترك نفسه لها تفعل به ما تشاء.

ثم يصف الشاعر سنةً من الهدوء النسبي الذي يصيب زمرة المقيّل.. وهو في وصفه يوجه دعوته إلى "ضمير المخاطب" الذي لا نعرف من هو؛ فيقول: "وتدعو الهدوء والتأمل والحكمة إلى الجلوس معك تصغي إلى أصدقاء المقيّل.. وكل يدخل في غيمه الخاص.." إن الهدوء، والتأمل، والحكمة ألفاظ ثلاثة يتناسق كل مع الآخر لتصور السكينة التي تخيم على القاعدين؛ وكان المخاطب - ولعله الشاعر نفسه - يجالسهم أو يجالسونه حتى يصغي إليهم.. وهنا معان متداخلة فحواها: أن عليك يا مخاطب أن تصطنع للهدوء والتأمل والحكمة أبدانا وتدعوها للجلوس معك لتصغي إلى أصدقاء المقيّل فتتشي حديثهم.. ولكن هل سيستمع المخاطب إلى شيء من حديثهم، أم أن لهم حديثاً خاصاً لا يعرفه سواهم أو لا يعرفه إلا من ارتفع إلى مرتبتهم؟ ومع ذلك فلن يستطيع أن يسمع شيئاً، ولم؟ لأن لكل منهم غيمه الخاص أو غيبوبته الخاصة، أجل: "وكل يدخل في غيمه الخاص" ..

أرأيت إذن يا قارئ العزيز؟ ليس هذا غموضاً رمزياً ولكنه الهدوء المضطرب في أعماق لحظاته.. وفجأة يصرخ الشاعر وقد انتشى بخمر المداعة منادياً المقيّل ذاته كرمز لعملية تغييب أصدقاء المقيّل. وهنا تخرج منه العبارات متناحرة فيقول:

"امطر أيها المقيّل غيث المعنى

ليست الأرض لكي تفهمها، بل لكي تتأخى معها

ولعلك أن تشطح وتمطر .."

معان غامضة وعبارات أكثر غموضاً.. فهل يطر المقيّل؟ وما المقصود بامطاره لغيث المعنى؟ أي معنى يقصده الشاعر؟ هل يعتبر دخان





الجوزة، أو غبار الجوزة الغموس هو غيث المعنى؟ ما معنى جملة: "ليست الأرض لكى تفهمها"؟ الجملة بحالتها هذه توقع فى حيرة: الأرض لم تخلق لكى نفهمها؟ فكيف نحيا عليها إذن؟ وكيف نتأخى معها؟ هذا ما يتساءل به إنسان حسن النية، مستقيم السريرة. ولكننا وقد عرفنا أولية الأحداث التى يدور بها المشهد، نقول: إن الأرض لم تخلق لكى يحياها الإنسان فى تعقل وتفكر ووعى يقظ، إنما خلقت لكى يتأخى معها أى متعانقا وإياها فى ديمومة من الغيبوبة المخدرة.. ثم يطالب الشاعر الضمير الذى خاطبه بأن يطلب اللذة فى تهور أخرق عبر عنه "بالشطح"؛ فيقول: "ولعلك أن تسطح وتمطر \_". وما الذى يطره المقيّل؟ دخان الجوزة!!

ثم يأتى الشاعر بعبارتين تكشفان لا عن تكثيف للدلالة الرمزية لكن عن تسخيف للعقل وتسفيهه، بل إفساده؛ فهو يقول:

"العقل يد بلا أصابع

والحياة أول الموت"

فكان العقل عالة على الحياة .. والحياة إلى فناء، فعلى المرء أن يحياها فى لذتها، ولكن أية لذة؟ إنها لذة الإشباع الجسدى .. ولا غرابة فى ذلك فمشهد المقيّل ودخان: "الجوزة، المداعة، الشيشة، النرجيلة"، يغرى به ويفتن الأجسام إليه. وهنا يفاجئنا الإسفاف المكشوف فيقول الشاعر:

ويكون لك أن تكشف شهوة الحياة بسحر

يكشف لكل يوم شهوته

وليست أول الشهوة كآخرها      والوسط شهوة من طبيعة ثانية

إذن فهو غائص فى الشهوة متفانيا فى سبيلها، فانيا فيها حتى أنه فقد معقولية التكوين الشكلى للصور فى كلماتها. فكل ما يشغله شهوة يكشفها أو تكشف له.. وفقدان معقولية التكوين الشكلى للصور فى كلماتها يأتى فى هذه الصياغة الملتوية. فهو يقول: "ويكون لك"، فما معنى ذلك؟ هل يكون



من حقه أم من واجبه، أم أن له الخيار؟.. وعبارة: "أن تكشف شهوة الحياة" فهل الكشف هو البحث أم مقارفة اللذة؟ وإلى أى شئ ترمز عبارة: "شهوة الحياة؟ هل ترمز إلى مجرد الحفاظ على البقاء؟ أم هي الشهوة الجسدية، أم شهوة المال والبنين؟.. ثم تأتي لفظة: "سحر"، فأى سحر هو ذاك القادر على اكتشاف الشهوة؟ أهو سحر الجمال؟ أم سحر الزينة؟ أم سحر الفطرة؟ حسب المقولة الأولية للشاعر فهو سحر دخان: "المداغة الجوزة"، المضمخة بالحشيش.. ونلاحظ هنا "تكتة" بلاغية دقيقة.. فالشاعر يستخدم في السطر الأول الفعل المضارع "تكشف"، وفي الجملة الثانية الفعل المضارع "يكشف". ففي الفعل الأولى دلالة على تلقائية الفطرة وهي تتعرف.. وفي الثاني تعمد وقصد، أى تعمد البحث عن أسباب الإثارة التي تضرى الجسد باللهات وراء الإشباع..

ويحاول الشاعر أن يصطنع الرمز الفلسفى فيقول:

وليس أول الشهوة كآخرها      والوسط شهوة من طبيعة ثانية.  
أما أن أول الشهوة ليس كآخرها، فهذا أمر يدركه كل كائن من البشر .. ولكن رمز "الوسط" هنا هو الذى يعف الإدراك السوى عن الإشارة إليه.. ثم ينطلق الشاعر فى حركة مفاجئة بثلاث جمل مخاطبًا شبحًا من الأشباح مثله له دخان المداعة المعقود فوق أدمغة: "أصدقاء المقيّل" \_ وكانت الجمل الثلاث:

مسرح بمقعد واحد

أنت الممثل والشاهد

والمشهد نرد فوق سرّة الحياة

لو أن إسماعنا أسمعنا الجمل الثلاث وهو محمّل فى الهواء لقلنا إنه واحد من اثنين: إما إنسان معنوه، أو أنه ممن يستحضرون العفاريث فيما يزعم العامة وهو أمر يبعث على الرثاء:



مسرح بمقعد واحد .. كيف؟ والمتفرج هو الممثل، فأين يجلس أنثذ؟ على المقعد أم على خشبة المسرح؟ وهل إذا جاء بحركة مسرحية متقنة وبإلقاء حوارى متقن، فهل يصفق لنفسه قائلاً: "برافو" يا ممثل يا متفرج؟ أم يقول: "برافو" يا متفرج يا ممثل؟ إن الشاعر كلف نفسه مشقة التفلسف الرمزي؛ فقله: "مسرح بمقعد واحد أنت الممثل والشاهد" .. معناه أن لكل إنسان وجوده الخاص به لا يزاحمه عليه أحد. إنه يستلهم ذاته ويقومها في آن واحد فهو بلغة الوجوديين: الذات والغير معاً. فهو يدرك ذاته من الخارج على أنها موضوع.

وإن في قوله: والمشهد نرد فوق سرّة الحياة، معاني الحظ والمصادفة واللذة. وهذه هي الدنيا، أو هذه هي الحياة التي لا ينبغي على الإنسان أن يسعى إلى سواها.. "قالمشهد"، هو السعى إلى الذات والشهوات، والنرد هو الحظ الذي يجب على الإنسان ألا يهمله لأنه وحده الذي يذيقه حلاوة الشهوات في ذروتها العليا، في "سرّة الحياة" .. أليست لفظة "سرّة" هنا تجسد رموز الشهوة الجسدية بكل معانيها ورموزها؟

• • •

وفي "غيم المقيّل" يحاول على أدونيس وهو في انبهاره المداعى أن يتذوق مشهد: "المداعة أو الجوزة" تذوقاً فنياً فيصورها وهي في زينتها وزخرفها الذي يخلب ألباب الذين يشدون "الأنفاس المتناغمة". وفي هذا الجزء كان الشاعر بارعاً في التصوير الجمالي "للمداعة، النرجيلة، الشيشة، الجوزة" .. فجاء بالوصف على شكل يبدى المفاتن الجسدية للجوزة، الشيشة، النرجيلة، المداعة، وهي في أبهى زينة لها. وقد حاول الشاعر أن يستجيد في وصفه تركيباً بيانياً طبيعياً ليظهر اقتداره الفني في التصوير والإغراء مغناً. مستهلاً كل صورة بحرف مناسب وكأنه المفتاح الموسيقى للنغم. فوصف





قطعة النسيج الملتفة حول خرطوم النرجيلة أو قصبة الجوزة بأنها ثوب ..  
وأى ثوب!!

قال:

ثاء/ ثوب القصبه يتلون هو الأحمر بالأسود والأخضر يتفق منه عطر  
يوشوس الهلال الذى تتكى عليه القصبه.

حيث المكان سرير يتمدد عليه الزمان هائناً

وقبل أن ننظر فى هذا الكلام فإننا نقول: هل عبارة "يتفق منه"  
صحيحة لغوياً؟

إن اللغة العربية تنتزه عن هذا الخطأ. لقد جاء بها: "تفق بـ" ..  
فتقول: تفق بالحم، وتفتت بالكلام. وعليه تكون صحة الجملة:  
يتفق بعطر..

ونعود:

إن القصبه تتكى على قطعة من المعدن تشبه الهلال، وكأنه - أى  
الهلال فى جلسته - ينشق عطر ثوب القصبه .. لا، بل إن العطر هو الذى  
"يوشوش الهلال" .. إن لفظة "يوشوش" معرقة فى العامية، فهل يصح  
استخدامها هنا؟ يقول البعض: لا، لأنها من صلب واقعية المعاش، فهى  
تجسد المعنى الكامل الذى يريده الشاعر..

وقد يكون هذا مستملاً لو كانت المسألة تقتضيها ضرورة شعرية، أو  
يقتضيها التركيب الفنى للصورة، أو يقتضيها قبل كل شئ عجز الفصحى  
عن الوفاء بالتعبير عن الإحساس الخيالى للشاعر .. لكن لا شئ من ذلك  
كله..

وما العطر سوى دخان الجوزة، فكأن الهلال بمثابة السرير الذى  
يتمدد فيه الزمان هائناً.. والحق أن على أدونيس هو الذى يتكى على الهلال



هو الذى يتمدد هائلاً.. ولكن لماذا لا يكون المكان هو الوكر الذى يجتمع فيه  
أصدقاء المقيّل؟!

ومن ثوب القصبة إلى صوت الماء الذى يحنّته من يجرون الأنفاس  
المتأغمة فيقول، وكأنه أنفذ عينيه فى داخل القصبة فرأى حركة الماء وهو  
يعانق الدخان قبل أن ينطلق إلى أناف الجالسين وأدمغتهم \_ يقول:  
صاد/ صوت الماء فى القصبة مدور

يتّقل على ظهر هواء يتّقل فى غيمة من الدخان حيث يتصاعد  
المقيّل محمولاً فى عربات تجرها أحلام اليقظة.  
فلا يحسب أحد أن الدخان يخرج مترجلاً فهذا مما لا يليق بمقامه..  
إنه يخرج فى عربات مطهّمة تعشقها النفوس قبل العيون.. ماذا؟ دخان  
الجوزة يملأ عربات تسيرها شهوات.. إن ها هنا تصوير غليظ للحس  
الشهوانى..

ثم تبلغ غيبوبة الجموح أقصاه حين يرى الشاعر الدخان فى شكل  
عمود من الضوء.. وتلك هى نشوة الفناء فى ذات الجوزة وهى أعلى مقامات  
الوجد لا يبلغها سوى المريد؛ فيقول:

قاف/ القطب شكل لضوء عمودى، باطن لا يراه غير المريد  
وهكذا يستعير الشاعر بعض رموز الصوفية مثل: القطب، والباطن،  
والمريد.. ليضفى على تهيأته بدخان الجوزة نوعاً من العشق  
القدسى.. فهل هذا نوع من التجريد الوجودى النفسى الذى عبر عنه ابن  
عربى بقوله: "إنه إمطة السوى والغير عن القلب والسر؟"

وفى هذا المقام يبلغ الشاعر غاية السقاط فى التصوير الشكلى والدلالة  
الرمزية. فيقول فى انفعالات تصويرية متسارعة:

جيم راء/ الجوزة الرحيم تحبل لكن باللذة  
سريرك أهوائى أيتها اللذة



ورضاعك من ثديين لا أسميهما

لعل الشاعر فى هذه الفقرة قد حقق غاية الجموح فى تصوير علاقات  
الفطرة بين الذكر والأنثى.. ونحن إذ نعف عن الإشارة المباشرة إلى ذلك  
التهالك فإننا نعرض تلميحات خاطفة حسب القارئ الكريم أن يدرك ما  
وراءها..

يقول الشاعر على أدونيس: "الجوزة الرحيم"، فلماذا جاء بلفظة:  
"الرحيم" وهى اسم من أسماء الله الرحمن؟ لماذا يأتى بالكلمة التى يمكن أن  
تستعار لشيء آخر فيه طهارة ونبالة بدل أن يجعلها وصفاً "للجوزة"؟ لكن هل  
هو يعنى "الجوزة" حقاً أم أنه يقصد أداة أخرى؟ لماذا جاء بلفظ "الرحيم"؟  
هل ليلفت الانتباه إلى عضو جسد مشتق من الفعل الماضى "رحم"؟ يظهر  
أن الأمر كذلك لأنه تصور أن "الجوزة" تحبل باللذة، أى بفعل اللذة.. فأى  
مكان يكون للجوزة إذن؟ إنه سرير أهوائه. ولذلك فهو يستصرخ اللذة قائلاً:  
"أيتها اللذة"، وذلك إرواء لشهوائه وإرضاء لنزغاته الجسدية المحتدمة..

ثم جاء فى السطر الثالث بثلاث كلمات لها غموضها الخاص  
واستسرارها الرمزي المتميز الذى لا يعرفه سوى على أدونيس.. فهو يقول:  
"ورضاعك من ثديين لا أسميهما".. فأى رضاع يكون هو؟ هل هو الرضاع  
الذى يعرفه الناس بالنسبة لأطفالهم؟ أم أنه نوع آخر؟ إن على أدونيس يتملح  
ظنا منه أنه يضيف شيئاً من رونق الرمزية على المعانى التى تخيرها.. غير  
أنه وإن لم يسمها فقد فضحت نفسها، فضحت الجوزة.. وفضحت السرير..

ثم تأتى الخاتمة بقوله:

قاف/ القفشة على النار تاج من النور

القفشة على النار

قنزعة لطائر نزل لتوه

من حدائق السر





إن على أدونيس يسعى من أجل بهرجة بيانية يخادع بها نفسه ويخادع بها الناس؛ فالألفاظ التى احتفى بها وهى: النار، والنور، وتاج، وطائر، والسر.. هى فى التصوف مفاتيح لعوالم نورانية، فيها الوضوح، وفيها الصفاء وفيها الكشف. إذ لم يعد الرمز سرًا عند "المريد".. وكيف يكون وقد عاناه ونعم بمعاناته؟ وتذوقه ونعم بحلاوته ووجد فيه ذاته ووجوده؟

لكن النسق التصويرى الذى جاءت عليه ألفاظ الشاعر تعبر عن مادية جاسدة فتنت إنسانها عن وعيه فهو لا يرى سوى الجوزة بأدواتها وآلاتها.. ومن آلاتها القفشة والنار التى يحترق بها التبغ الغموس.. هذا إذا فهمنا القفشة على أنها الغطاء الذى يوضع فوق نار الجوزة..

ونتساءل هنا: ما بال الطائر؟ هل هو رمز على الإنسان الذى فقد وعيه فهو يهرف بما لا يدرك غير محتفظ بسره فى صدره؟

• • •

تلك صورة من صور الغموض .. عرضناها، ولا نزيد ...



٢

## حسن طلب

يطمع في أن يكون شاعر العصر الحديث، بل شاعر العربية كلها من  
أزلها إلى أبدها..

لا نقول هذا جزافا، ولا نقوله اقتراء أو تجنيا؛ ولكن:

\* من واقع ما خطه في الورق.

\* ومن واقع نظرتة إلى ذاته ونظرتة إلى الغير.

\* ومن واقع تقديره لتاريخ أمته العربية في ماضيها وحاضرها ورجائه في  
مستقبلها.

ونمهد لما خطه في الورق بقصيدة: "بنفسجة" .. فقد جاء فيها:

ولمن خبيب العيش؟

للميس ..

ولمن قديس؟

للميس ..

ولمن جالسة وجليس؟

للميس ..

... ..

ولمن خوف (فؤادة) من (عتريس)

للميس ..

ولمن نتقاطر من ديروط ومن برديس؟



للميس ..

ولمن نمسح جوخ وزير أو نتكالب حول رئيس؟

للميس ..

• • •

ولقد رثا الشاعرُ الكاتبَ فرج فودة بقصيدة: "صلوات للنيل"، وكان مما

قاله فيها:

أقسمت بالملك

بالنور والحلك

بدورة الفلك

أن أستعيد لك

يا نيل منزلك

ولكن الشاعر اصطنع الغموض صبغة لإضفاء الرصانة على الرثاء؛

فقال:

هجموا فكان الجهل والمرض

أوكوا الرشاء على الدلاء

وخوضوا خلف الدليل وقايضوا بالنيل واقترضوا شبهتهم

هيهات إن فصيلهم في المعجم انقرضوا

النيل يعرفهم

فإن النيل يبحث ثم يفترض

النيل يعترض

وتأتى الجملة الثانية بثلاثة ألفاظ هي من معجم الشعر الجاهلي التي

يصعب على كثيرين من المتقنين أن يعرفوا معانيها \_ ولهم عذرهم بغير

شك.. فلفظة: "أوكوا" من كلمة: "وكاء". والوكاء رباط القرية الذي يُشدُّ به





رأسها.. و"الرشاء"، الحبل الذى يُربط به الدلو. والدلو مفرد دلاء .. وفى  
الجملة الثالثة تزداد كثافة الغموض، وذلك حيث يقول:

وخوضوا خلف الدليل وقايضوا بالنيل واقترضوا  
شبهتهم

هيهات إن فصيلهم فى المعجم انقرضوا  
ثم يقول فى مقطع آخر جمع بين الغموض والخلط:  
الألوية لى

ولست أرى على حوض سوى حوضى  
أنا لست المسييسى ولا الأمزون  
كى أعزى إلى أمس قريب  
ثم أنسب للغزاة الحاكمين وأنتحل  
والحاكمية لى

غداة غد سيعلو ذلك الصوت الخفيض  
ويستفيض

وسوف أظهر مرة أخرى لأكون آخر من يفيض  
الساعة .. الساعة .. العجل .. العجل

• • •

ثم ننتقل بعد هذا إلى قصيدته: "الجيم تتجح"، وقد قُتِم لها بما عُدّة  
تصويراً لذاته؛ فقال: "هذه هى سِمطُ الدهر. إنها آية سيختصم حولها الناس  
كما لم يختصموا من قبل، وسيقول فى تأويلها النقاد ما شئ لهم أن يقولوا"..  
وليدلل على أن قصيدته هى "سمط<sup>(١)</sup> الدهر"، وأنها "آية سيختصم حولها  
الناس"، فإنه قال فى مستهلها:

<sup>(١)</sup> نشر العربى مجلة "إبداع" عدد ديسمبر ١٩٩١.



جيم جمزت أم جيم بجمت؟  
 جيم من يأجوج وماجوج تَجِجُ وتأجرُ  
 جيم كالجلواز الأعجزُ  
 وجهاداها: إجهاض الجيم المسجونة.  
 بين الجامع والمتجر  
 أم جيم تتهجي وتُجاهر:  
 جيم تتفجر

بمثل هذا الخلط يريد الشاعر أن يستوقف الذوق الجمالي عند الناس ليسمعهم آياته. ولا شك أن ألفاظه معاني مستقرة في بطون المعاجم تجهد من يستخرجها ويصيبه الشقاء .. فكيف الحال إذن حين يحاول أن يخرج منها بمعنى أو إحساس براحة جمالية يتفتح لها الفكر وينتشي بها الشعور؟  
 ثم يستكمل الشاعر تصويره لإحساسه بذاته بأنه وحده أعظم شاعر في تاريخ الشعر العربي. وأن "كلامه" سيكون آية الشعر، وآية العبقرية العربية في ماضيها وحاضرها ومستقبلها؛ فقال: "أجل، تحتاج الجيم إلى عبقرية شاعر فحل، وأنا لا يفصلني عن "المتنبى" إلا أحد عشر قرنا وجيل من النقاد الجهابذة وراوية اخضر الذاكرة. إذ ما الذي يستطيعه "المتنبى" إن أراد يوما أن يتجيم سوى شئ شبيه بما قلته أنا في لحظة غير جيمية".  
 هكذا تصور الشاعر نفسه أعظم من المتنبى وجيل النقاد الجهابذة السابقين. ثم ساق تدليلا على هذه العظمة وتأكيدا لها، قصيدة على غرار جاهلي.

فقال فيها:

شآبيب عينيك من هاجها؟	كان من الوبل أفواجها!
أم رسم دار ومن منزل	وعيس تذكرت أحداجها؟
أمن غادة ثم هدامها	فبأمر زبرجدها عاجها عاجها؟



بتاج من الحسن قد زينت      فزانت \_ وما زانتها \_ تاجها  
فوالله لا بل فمن رجفة      تروح وترجع أدراجها  
كان الضلوع بها زلزلت      كان السماء وأبراجها

ثم يصل بتصوره لعظمته إلى ذروة التخيُّط؛ فيقول: "ولأنه أطماعي كأجيامي لا حد لها فإنني لن أَرْضَى بأقل من أن يعتمد كل من كان اسمه خاليًا من حرف الجيم إلى تجييم اسمه ليصبح "على" جليًا، ويصبح "كمال" "جمالًا". أما من كان اسمه مزدانًا. بحرف الجيم مثل "تجيب"، و"جابر"، و"جرجس"، و"وجيه"، و"ماجد"، فيعتمد إلى أن يجعل بقية الحروف كلها أجيامًا. فيحدث لأول مرة في تاريخ اللغات أن تتوحد الأسماء بينما تتمايز المسميات. ولأنني أيضًا لا جمهور لي فلن أَرْضَى بأقل من أن أُظِلَّ بعباوتي أربعين شاعرًا، لكل شاعر منهم أربعون مريدًا، لكل مريد راية وجماعة فيجتمع لي بذلك ملأ عظيم أقرأ عليه قصة طريفة جيمية القافية أوجزها لكم هنا في كلمة بعنوان: "الجيم تتجح".

ومن العجيب أن الشاعر يتهم من يهاجمه بما يكشف عن عدم قدرته على التمييز بين دلالات المفاهيم؛ فيقول: "سيقول قوم إنها (أي قصيدته هذه) آية بينة الاقتعال لأنها ليست سوى استعراض لغوي لمهارة اللعب.. وهذا قول مردود عليه.. فاللعب عند نفر من الفلاسفة العظام مبدأ جمالي من الطراز الأول"..

أما أن "اللعب عند نفر من الفلاسفة العظام مبدأ جمالي من الطراز الأول"، فهذه حقيقة لا ريب فيها. ولكن الفلاسفة العظام أصحاب فكر إنساني، وبيان جمالي، خدموا به البشرية ولا زال له تأثيره إلى اليوم. أمر آخر: إذا كان اللعب مبدأ جماليًا، فالجمال تناسق وتكامل، والجمال وضوح وبيان، والجمال سحر متواتر أخاذ، يفهمه أبناء آدم





ويستريحون إليه ويستمتعون به. ومن هنا لا نستطيع أن نعد ما جاء به الشاعر نوعاً من اللعب لأنه فقد مقومات اللعب وفقد مقومات الجمال. ومن العجيب أن الشاعر يستشهد "بفردريك شيلر": "في نص رفيع له حول التربية الجمالية للإنسان"، فكان أن شوه النص وأحاله إلى مسخ مستهجن؛ فقال:

جيم لعلم الجفر كالزّجفر موجزة  
لأن وجارها كوجاتها  
جيم لإتجاز الحوائج في جيمم الجذب أو إزجائها  
جيم لتمجيد النماذج  
كل جيم أنجبت جيمين من جرائها

\* \* \*

ثم يتخيل الشاعر أن آيته مستوحاة من كتب التراث فتوهم أنه خبير بها؛ فقال: "وسيقول قوم آخرون: إن هذه الآية مستوحاة من عنوان كتاب تراثي قديم هو "كتاب الجيم". وهذا قول مردود عليه أيضاً إذ كان الأولى بالاستيحاء كتاب تراثي آخر بعد شهرة هو كتاب العين". ثم ينصب الشاعر نفسه مؤرخاً للشعر العربي، فيقول مقارناً وناصحاً في تعالٍ مذهل: "ثم كيف لم تظنوا أيها الأدباء الفصحاء إلى أنه حتى في التراث الفصيح لم يضطهد حرف مثلما اضطهدت الجيم؟ وإلا فدلوني أيها الشعراء النحارير على جيمة محترمة في الشعر العربي كله من الأفوه الأودي، إلى الأفوه الطهطاوي باستثناء جيمتين اثنتين، أولاهما جيمية ابن الرومي (أمامك فانظري أي نهجيك تهج)، والثانية جيمية ابن الفارض (لا خير في الحب إن أبقى على المهج) .. فتشوا إن شئتم في شعر امرئ القيس، والفرزدق، والمتنبى، وأبى العلاء؛ ولكم بعد ذلك أن تشكروا لهذه الآية أنها أضافت إلى تراث العربية جيماً ثالثة معتبرة".



ثم يرتفع الشاعر بجيمه بما يعبر عن تفكك عضال فيقول:

جيمي أنا جيم الوشيحة

ليست كجيم الجاهلية في الحدوج أو الهواج

لا، ولا جيمي كجيم من جهينة والبراجم

لا، ولا جيمي كـ "جعفر أو خديجة"

جيمي مدملجة العجيزة أو مزججة الحواجب

إنها جيم خدلجة بهيجة

جيمي مناجاة وهملجة وجندلة

وأبراج محدرجة وزيجة

ثم يتجاسر الشاعر على القرآن الكريم فيقول: "ولعل ما قيل عن الشعر يصدق بفصه على القرآن الكريم. فليس ما كرم القرآن حروفاً كثيرة ليست الجيم من بينها: كرم الصاد، والقاف، والنون. وكذلك الألف، واللام، والراء؛ ولكن أحداً لا يعرف على وجه اليقين لم غبن الجيم حقها وهي التي ترمز إلى ركن إسلامي ركين ألا وهو الحج؟!".

فلم يقول الشاعر الذي نصب نفسه خبيراً في فقه اللغة \_ أن القرآن الكريم: "غبن الجيم حقها"؟ أليس الغبن ظلمًا وافتياتًا؟ أفما كان على الشاعر أن يترث ويراجع نفسه وهو يقول:

جيم ومرجئة وخارجة ونجم

جيم تجدد جلدها جدا وجيم تستجد

جيم لها جبروتها: جلد وتحريم ورجم

جيم وجمجمة وجزم

جيم وإحجام وحجم

• • •



ويتسامى الشاعر بجيمه هو على سائر الحروف فى تأويل شاذ عجيب؛ فيقول: "ولنأخذ حرفاً آخر غير الشين وليكن الثاء. نتحدث الثاء عن الإثم. لكن الجيم تصفى المعنى من الدنس وتتغم اللفظة فتقول: الجريرة. وحينما تصل الثاء إلى أقصى عنفوانها تقول: الثورة. لكن الجيم لأنها أكثر عاطفية ودفتاً ولأنها إنسانية إلى أبعد حد، فتقول: الجيشان. فالبركان قد يثور لكنه لا يجيش وكذلك الثور".

وكذلك أنشأ الشاعر علاقة حميمة بين "الثور"، و"الثورة"!!

ثم يدلل بهذا الفهم على كرم الجيم؛ فيقول:

الجيم الجغرافية جابهت الجيم السنجابية

فاتبعت جيم الأيديولوجية

وتوجست الجيم الجيماء

فما جدوى جيمين هما: جيم الشجب

أو الجيم الجيلاتينية

• • •

ثم يسمو الشاعر بحرف الجيم إلى مقام القداسة؛ فهي عنده محور الوجود وسره وكيانه؛ فيقول: "خلاصة الأمر أن الجيم ليست مجرد حرف ما فى أبجدية ما. بل هى أبجدية قائمة بذاتها. إنها سر الوجود وكماله الشخصى. ذلك الوجود جيمى بطبعه فهيئات لشيء أو لكائن أو لشخص بغير فضل الجيم أن يوجد. فلتخضعوا إذن لقانون الجيم: لا تقولوا الكينونية بل الوجود. ولا البكاء بل التشجيع، ولا أتى بل جاء، ولا يعدو بل يجرى، ولا حسناً بل جميلاً. ذلك أن كل عبارة، بل كل كلمة، بل كل حرف، لا يفلت مهما حاول من صبغة جيمية كامنة. ولكي تصدقوني تأملوا جيم البياض، وتذوقوا جيم التبيذ، واستنشقوا جيم الهواء فما هنا تكمن عبقرية الجيم الحقة التى تحتاج بدورها إلى عبقرية واحد من فحالة الشعراء".





ثم يؤكد الشاعر المعاني التي نكرها بإحدى جيميّاته؛ فيقول:

ليس للجيم من مهجة غير مهجتها

كي تتأجز من يرتجى شج جبهتها

إنما تستجير بإجانة من أجاجينها

حيث تجتر أوجاعها

ليس من منجم تحت جلدتها

أو جراب لتجلب جيماتها من جهنّامه

ليس أجدر منى بتعجيل نجبته

جاعلاً جرسها جنسها

موجدا لهجة للأباجير من طنج لهجتها

فأنا جدّ لها

أنا جدّيتها وابن بجدتها

• • •

بمثل هذا الكلام الذي لا يستقيم على فكر أو منطق أو نسق فني،

ادعى الشاعر بدافع من إحساسه بعظمته أن "الجيم" هي محور الوجود، وسره

وكيانه.. ولعله كان يعنى أنه هو نفسه محور الوجود، وسره وكيانه.

فأى شعر؟ بل أى شاعر؟



## ٣

## حلمى سالم

اخترنا للشاعر حلمى سالم قصيدة عنوانها: الليلكى<sup>(١)</sup> .. وقد جاء فى الجزء الثانى منها:

"يريدك الليلكى/ كان هيكل السد العالى جزءا من شفتين/ لماذا تسيرين كل هذه الفراسخ بدون شداة النهدين؟ كتبت: هل طلبنى الليلكى فى هذه الساعة: الحادية عشرة من ضحى ٢٧ مارس ١٩٩٠/ جاءت التى تدعونى إلى قصيها مقلوثة كساها رات/ عريته من قطنه وغسلته بقطيفة الرحمن/ قيظ/ أنا لك لبوة/ نهر ك أنت أم مصير حنطة؟ يعيد الشعر إنتاج المحبة وأنت تلقطين باللسان الليلكى/ هذا ونام المخيرين/ انتعش يا فهد/ عندما تدخل قبر الأغاخان تذكر سقطتى/ تحدث فتية عن المتغيرات فى المعسكر الشرقى بينما كنت أقرأ الجملة الوحيدة فى رسالة: شمس أسوان وخادمة/ قابلت سيدة تقول لسيد: جسدى يناصربنى/ سلال مليئة بالمستقبلات/ جبل الجرانيت انشق/ غيرت حادثة بمنداة وهمت فى هجيرى/ أنت مزدوج كمصر ومشدوخ كخزان/ أشار عاشق إلى بنيات المقهى فسألنى نوبى: هل تزوجت جميلة؟/ سرتك محفورة عل جدران معبد فيلة/ هذه غرفة الخمر السنوى وهاتان تفاحتاك عاريتان فى ظلمة تشعل الأطراف بالصاد/ بلح يجف فى ظهيرة/ عشرون نسخة أصلية تشعل الأطراف بالصاد/ بلح يجف فى ظهيرة/ عشرون نسخة أصلية من جسمك النحيل تحمل سقف المعبد الأيل/ والثعبان

<sup>(١)</sup> نشرت تمحلة: "إبداع"، العدد الثالث، مارس ١٩٩١.



يسعى/ جيل واحد وأحلام عديدة/ خلف صالة الكهان قالت حييه لحيي: عودك  
رنان يا صانع الجثمان/ كان رأس بستان الاشتراكيين يثمر تينة مضروبة  
حينما كنت أرقب عابرة تقول لعابر: أنا كلبتك المسقية يا كرنكي ما زال العالم  
ملكاً لغمزتين/ وإيزيس أحلى أسمائي/ خذ القمح إلى المعوقين واعطني  
سنبلة أعطى بها فرجى.

سنت فوق الخصر ومثنته بمساواة جفوني،  
للمختارات المختارون وهذان النهدان يقودان الأبرار إلى قادش،  
كيف سأقلت من زندي؟

الساعة سوط والهكسوس يشجعون الجسر  
فمن سأسلمه الأسرار المخزونة تحت الكتان المخطوط؟  
أنا الاثنان من الواحد لكن المنتز محاصرة بالبرقات  
استندوا فوق أواني وخذعوني بالراية

• • •

تقوم دراستنا لهذا الجزء من القصيدة على أربعة قواعد هي:

- أولاً، الملامح الكلية للعمل.
- ثانياً، الإيقاع النغمي الكلي.
- ثالثاً، الترابط التعبيري الإيحائي بين الصور والرموز.
- رابعاً، الترابط الشكلي بين الصور والرموز.

• • •

فمن جانب الملامح الكلية للقصيدة نجد أنها أمشاج لا تخضع لضابط  
من ضوابط الإحكام في التصنيف والتوزيع والتطوير. فهي أشبه ما تكون  
بكومة قد يجد المرء فيها بقايا شيء له قيمة. وهذا فعله الشاعر حلمي سالم،  
فقد اختار بيتين من قصيدة: "فلسطين" للشاعر علي محمود طه ووضع بين





من جملة وأخرى من جملة شطراً من البيتين. وذلك بغير موجب معقول، أو  
سبه معقول لإيراده في ذلك الخليط من الألفاظ.. فقد قال على لسان امرأة:

أنا المسوقة إلى الليلكى / أنتركهم يغصبون العروبة؟ أغدو بحريتي  
على عتباته / مجد الأبوة والسوددا / له جنائزى والإرادات والزورق / فليسوا  
بغير صليل السيوف / سلطانه سلطاني وتمساحه على البوابات / يجيبون  
صوتاً لنا أو صدى /

وحين نفسر غوامض هذا الترميز فإننا نجد الإغماض الجنسى  
الإغوائى ظاهر واضح. ويكفى للتدليل على ذلك أن الشاعر تحدث على لسان  
امرأة بقوله: "أنا المسوقة" .. ثم تساءل على لسانها بقوله: "أنتركهم يغصبون  
العروبة؟" .. فهو لم يقصد العروبة، من العرب، ولكنه قصد: العروبة، بفتح  
العين. وهى تعنى هنا: العاشقة الراغبة فى الرجال، ولو على خيانة. وهذا  
يتفق مع ما تومئ إليه جملة: "المسوقة إلى الليلكى" .. ونستهدى هنا بقول  
الشاعر:

فما خلف من أم عمران سلفع من السود ورهاء العنان عرب  
أما جانب الإيقاع المتناغم فهو يكاد يكون معدوماً.. وحتى مماحكة  
التفعيلة فليس لها شأن يذكر...

ثم نأتى إلى جسم القضية فى المبدأين الثالث والرابع وهما: الترابط  
التعبيرى الإيحائى بين الصور والرموز.. والترابط الشكلى بين الصور  
والرموز ... يستهل الشاعر هذا الجزء بقوله: "يريدك الليلكى / كان هيكل السد  
العالى جزءاً من شفتين / لماذا تسير هذه الفراخ بدون شدة التهدين؟" حين  
يصدر هذا الكلام من شخص ما صدورا عفويا فإننا نرتاب فى موقفه  
فنقول: لعله يناجى امرأة. وربما تساءلنا: ما خطب المرأة يا ترى؟ ونحار  
فى شأن المرأة كما نحار فى تلك الألفاظ المرصوفة .. إن جملة: "السد



العالى"، تأتى فى موقع اعتراضى فنحار فى تفسيرها ومعرفة المقصود منها. فهل من الممكن كشف الغطاء عن ذلك السر؟

الشاعر حلمى سالم يخاطب امرأة بقوله: "يريدك الليلى"، أى يريد لها رجل من ذئاب الليل ذى هيكل ضخم أو مكانة اجتماعية عالية. وذنوب الليل هذا تنقيح شفتاه باشتهاء الفحشاء. وقد ركز الشاعر على الشفتين فى مقابل ضخامة الرجل ليصور ضراوة الاشتها. فيقول: "كان<sup>(١)</sup> هيكل السد جزءا من شفتين". ثم يكمل الشاعر حديثه مع المرأة فيسألها عن سبب تكافها لمشقة السفر الطويل؛ فيقول: "لماذا تسيرين كل هذه الفراسخ بدون شداة النهدين؟". فكيف أدرك أنها تسير بدون شداة لنهديها إلا إذا كانت تسير فى غلالة من ثوب شفيف؟.. ويأتى الشاعر بسؤاله: "لماذا تسيرين كل هذه الفراسخ؟"، ليؤكد اشتهاها العارم للقاء "الليلى".

ومما نلاحظه فى هذين السطرين أن حلمى سالم جد حريص على أن يثبت وجوده كشاعر مبدع بتحقيق ثلاثة أمور هى: الأصالة، والمعاصرة، والموسيقية، فجاء بلفظة: "الفراسخ"، ليثبت الأصالة.. وبالعبارتين: "السد العالى، وشداة النهدين"، ليثبت المعاصرة.. وبلفظتى: "شفتين، والنهدين" ليحقق الموسيقى الشعرية!!

ثم نعلم بعد ذلك أن الشاعر قد راسل تلك المرأة بدليل قوله: "كتببت: هل طلبنى الليلى فى هذه الساعة الحادية عشرة من ضحى ٢٧ مارس ١٩٩١؟" ولا نعرف المقصود بذلك التاريخ..

وفجأة يتوقف التراسل بين الشاعر والمرأة ليقع بينهما حوار؛ قال فيه: "جاءت التى تدعونى إلى قصيها مفلوثة كساهرات/ عريته من قطنه وغسلته بقطيفة الرحمن/ قيظ/".

<sup>(١)</sup> هذا تأويل شبه مقارب لأن الواقع الرمزي مما نعرف عن محرم الإشارة إليه.



فى هذا السقاط تتقاطع الكلمات تقاطعاً مريباً.. فما معنى: "جاءت التى  
تدعونى إلى قصيها؟". إن لفظة: "قصيها" غامضة بالنسبة للسياق العام للجملة؛  
ولكن فيها دليل على أن المرأة ساقطة وأنها جاءت تدعو الرجل إلى بيتها  
القصي، أى البعيد: "مفلوطة"، أى بدون أن تخشى رادعاً من حياء أو من  
ولى أمر.. ثم تأتى لفظة: "كساهرات" لتصور حياة الولوغ فى مستنقع الرذيلة.  
وفى الجملة التالية إغماض غليظ؛ فيقول الرجل الشهوانى: "عرّيته  
من قطنه"، فأى شئ عراه؟ وما المقصود بالقطن؟.. و"غسلته بقطيفة الرحمن".  
فإلى أى "فعل" ترمز كلمة: "غسل" .. وكلمة: "قطيفة"، أليس معناها القماش  
المخملى الناعم الملمس؟ وكلمة: "الرحمن" أليس منها "الرحم" .. وفى كلمة:  
"قيظ" تستحكم انفعالية المشهد حيث انتزع من مقترفيه كل نبض من حياء  
الفطرة.

وتردُّ المرأة الساقطة بما يصور فحشها، فتقول فى كلمات شبقية بغيّة  
يضعها الشاعر فى غموض ضبابى ليتبهم المقصود على المدرك؛ فهى تقول:  
"أنا لك لبوة/ نهرك أنت أم هصير حنطة" .. فهل يستطيع الفكر القويم أن  
يستشف المراد من هذه الجملة؟

ثم تأتى استجابة الرجل لإلحاف المرأة فيقول لها: "يعيد الشعر إنتاج  
المحبة وأنت تلقطين باللسان الليلكى/ هذا ونام المخيرين/" .. فما هو إنتاج  
المحبة؟ كيف يكون؟ وما هى طبيعة الإعادة؟

لكن الشعر لا يفيد الإنتاج الذى يتخيله الشاعر.. وهنا يصمت الشاعر  
ليترك لنا حرية التأويل أو حرية الفهم. ومع ذلك فهو يلمح فيقول فى كلمتين:  
"هذا ونام المخيرين". والونام هو اتفاق التواد والتصافى.. و"المخيرين" هم  
الذين توادوا عن إرادة حرة. وهكذا بكلمتين تشعان براءة وطمعاً استطاع  
الشاعر أن يلغز المقصود أو يلغز السقوط.. وما هى ذى تلك المرأة تستحث  
رجلها على المزيد فتقول له فى كلمات تسترّها شهوانية ضبابية: "انتعش يا





فهد/ حينما تدخل قبر الأغاخان تذكر سقطتى". فإى علاقة بين انتعاش الفهد ودخول قبر الأغاخان؟ والفهد، إلى أى شئ يرمز؟ وكذلك قبر الأغاخان، هل هو رمز على عالم أسطورى يموت فيه كل إحساس بالواقع المعاش ويبقى صاحبه فى غيبوبة الشهوة الجسدية؟ ثم يتلو ذلك جملتان أشبه ببرقيتين مختلفتين لاختلاف باعث من أرسلوهما؛ فيقول الشاعر: "تحدث فتية عن التغيرات فى المعسكر الشرقى بينما كنت أقرأ الجملة الوحيدة فى رسالة: شمس أسوان خادمة". فأية شاعرية فى هاتين الجملتين من جمل الشكليات السياسية المتداولة؟ ولماذا نكرّ الشاعر كلمة "رسالة" ولم يعرفها؟ هل ليضفى عليها هالة من الغموض؟ أو هالة من السحر؟ ولكنه غموض يحجب الإحساس عن التفتح الحى .. إن فحوى الرسالة: "شمس أسوان خادمة" .. أن "شمس أسوان" فى ذاتها لها دلالة معلومة ومعروفة؛ لكن ما هى علاقة الخادمة بشمس أسوان؟ وما علاقة شمس أسوان بالتغيرات فى المعسكر الشرقى؟ وإلى أى شئ ترمز جملة: "المعسكر الشرقى" أهو المعسكر الشيوعى مثلاً؟ أم أن الرمز هنا إلى شيوعية العلاقة الفطرية بين الذكر والأنثى؟

لا أستطيع أن أقول إن هنا ترميزاً تعبيرياً لأن الجملة خاوية تماماً من المفهوم الصحيح للتعبير الشعري، وخاوية تماماً من الصور الشعرية. ثم تتطلق دفقة جديدة من ألفاظ الغموض، فيقول الشاعر: "قابلت سيدة تقول لسيد: جسد يناصربنى/ سلال مليئة بالمستقبلات/ جبل الجرانيت انشق/ غيرت حادثة بمنداة وهمت فى هجيرى".

ولعل فى قول الشاعر: "قابلت سيدة تقول لسيد" ما يعنى أن المرأة اصطنعت لنفسها أسلوباً خاصاً فى مراودة السيد؛ فهى تقول له: "جسد يناصربنى". ومعاداة الجسد لصاحبه إما أن يكون عن مرض، وإما أن يكون بفضل اشتها جسد يُلذّع صاحبه بعنف إلى أن يشفيه بالإشباع. وهذا ما جسده الجملة الثانية التى تبدو فى ظاهرها وكأن لا صلة بينها وبين الجملة



"أرى؛ إذ تقول: "سلاسل ملىنة بالمستقبلات". وهذا تصوير سطحى فقد جعل الشاعر الرغبات الفطرية سلالا. وكونها ملىنة بالمستقبلات معناه أنها فى سعار ملح لتحقيق الإشباع. فماذا كان جواب السيد: "هيكل السد العالى"؟ لقد استجاب لإغواء المتباغية رغم كونه من الجرانييت: "جبل الجرانييت انشق". إن الشاعر حلمى سالم يبذل غاية وسعه فى إيراد ألفاظ متباعدة فى المعنى، بل منقطعة الصلة التصويرية تماما ليجعل منه غموضا يزيد من عنف التشهى..

ثم يكمل الشاعر قصة استجابة المرأة بقوله: "غيرت حادثة بمنداة وهمت فى هجيرى". فأي حادثة هى؟ أهى حادثة اللقاء بتلك السيدة؟ وأى منداة قصدتها؟ أهى نوع من الخمور أم نوع من المخدرات؟.. والتغير تحول إلى وضع جديد؛ فكان السيد قد استجاب لنداء الغواية مستعينا بما يثير فى جسده هجير الهيام أو حمى الهيام بالتعاشق والتباغى. ثم ينطلق الشاعر فى دفقة جديدة؛ فيقول: "أنت مزدوج كمصر ومشدوخ كخزان/ أشار عاشق إلى بنيات المقهى فسألنى نوبى: هل تزوجت جميلة؟/ سرتك محفورة على جدران معبد فيلة/".

إننا لا ندرى من يخاطب ومن يستمع، وهل تخاطب امرأة رجلا، أما يخاطب رجل امرأة؟ فقد اختلطت الضمائر واشتجرت الأسماء بصورة تزيدنا ضيقا، وتزيدنا عسرا عند محاولة استبانة ما ترمى إليه تلك الكلمات من مفاهيم.. إن الشاعر يبدأ بالضمير "أنت"، فهل هو الذى يتحدث هنا أم هى؟ فإذا كانت "هى" فإنها تصفه بهذا الوصف العجيب، فهو: "مزدوج كمصر ومشدوخ كخزان". ومعنى ازدواج مصر أنها مكونة من إقليمين: الوجه القبلى والوجه البحرى.. فكيف يكون مزدوجا كمصر؟.. ثم هو: "مشدوخ كخزان"، أى مائل كخزان. فما هى دلالة الميل هنا؟ هل هو جامع الأهواء؟ وفضلا



على هذا، فآية علاقة تصويرية رمزية بين كونه مزدوجا كمصر ومشدوخا كخزان؟

ثم انفلت الشاعر فجأة ليقول: "أشار عاشق إلى بنيات المقهى \_ والاحتمال القريب أن هناك عاشقا موجودا بالمقهى، والاحتمال البعيد \_ والذي يمكن أن يكون \_ أن السيد هو العاشق الذي أشار إلى فتيات المقهى. وهنا يقفز أمامنا نوبى، فيقول الشاعر: "فسألنى نوبى: هل تزوجت جميلة؟". فمن هى تلك الجميلة؟ يبدو أنها صاحبة السيد الذى حاول أن يبهيم شخصيتها بحذف حرف النداء: "يا" وما كان سؤال النوبى لها إلا ليستفسر منها عما إذا كانت بكرا أم ثيبا.

وهنا صارحها بالمهمة التى ستكلف بها فى مقهاه.. إنه عمل مقدس لا سبيل إلى التأفف منه أو الازورار عنه؛ فقال لها: "سرتك محفورة على جدران معبد فيلة".. وما دامت القداسة من هذا الصنف، إذن فليهيئ لها وسائل الاستسلام والإضرء معا؛ فقال لها: "هذه غرفة الخمر السنوى، وهاتان تفاحتان عاريتان فى ظلمة تشعل الأطراف بالصاد".

"غرفة الخمر السنوى"؟ وكيف عرفها السيد؟ أهو خير فى الآثار؟ أم أنه يريد أن يصف مشهد التباغى وهو يجرى على أرض المعبد المقدس فى حالة من الصراحة التى تثير الشهوات وتضرى الجوارح التى أضمرت فى كلمة: "الأطراف". كما أضمر احتدام الانفعالات الشهوانية فى كلمة: "الصاد"، ومعناها إلغاز فى نسق الجمل، وإلغاز فى دلالات الصور التى اكتملت بإلغاز فى اللغة ذاتها.

ثم يقول الشاعر: "بلح يجف فى ظهيرة" .. ليست هنا ثمة علاقة بين صورة البلح الذى يجف فى ظهيرة .. وبين غرفة الخمر .. وبين معبد فيلة .. وبين الخزان المشدوخ.





ونقول في حكاية البلح: هل هو دلالة على ما يستخرج منه من خمر؟.. ثم تسفر الدلالة الرمزية الخفية لمعنى المقهى والمعبود، وغرفة الخمر السنوي، فنذكر أن المكان حانة من الحانات، أو فندق خاص يجمع بين الرجال والنساء على الفاحشة. وذلك إذ يقول الشاعر: "عشرون نسخة أصلية من جسمك النحيل تحمل سقف المعبد الآيل/ والثعبان يسعى/". لا حس هنا ولا شعور ولا خيال ولا نغمة إيقاعية تستثير العاطفة، ولا تفتح حي للحياة في رموزها الإنسانية .. أجل، "عشرون نسخة من جسمك النحيل" .. فكان المرأة وصويحاتها من صنف واحد، ونسج أخلاقي واحد، واحتراف لمنكر واحد. وهذا ما تشي به جملة: "تحمل سقف المعبد" .. أما رواد الحان، أو المقهى المعبد فهم من الشباب المتقاربى "السن" .. ولئن اتفقوا فى مشرب الغواية والقصف فإن لكل منهم أحلاما خاصة به: "جيل واحد".

هاهو ذا الشاعر فى: "معبد فيلة"، يسترق حديث إحدى بائعات الهوى؛ فيقول: "خلف صالة الكهان قالت حبيبى لحيى: عودك رنان يا صانع الجثمان". إنه يصور القائمين على حانة بائعات الهوى بأنهم كهان؛ وله الحق فهم الثعبان الذى يسعى للإغراء بالفاحشة.. ومن الغريب أن الشاعر يصور تقارب الذكور والإناث بأنه صادر عن حياء، فأى حياء هو وهى تراوده عن نفسه بغير حياء؛ فنقول له: "عودك رنان يا صانع الجثمان"؟ وهنا يمتزج عيبان: عيب الرمز وعيب الإيقاع فى سوقية ظاهرة. فسوقية الرمز التصويرى فى قوله: "عودك رنان" رمزا لجماله ونضارته وغضارته. أما سوقية الإيقاع فتتمثل فى تعانق الكلمتين: "رنان، وجثمان". فأين التناسق الإيقاعى النغمى وما يضيفه على لمحات الصورة من رونق أخاذ؟ نعم، أين هو؟ أليس من السوقية أن يجئ الشاعر بلفظة: "جثمان" التى لا تقترن إلا بالمتوفين؟ وفجأة ينحرف الشاعر انحرافا حادا ليوصلنا إلى دائرة الاشتراكيين؛ فيقول: "كان رأس بستان الاشتراكيين يثمر تينة مضروبة" .. فماذا يقصد: "رأس بستان"؟ أهو زعيم



الاشتراكيين؟ وإن في قوله: "يثمر تينة مضروبة" تصويرا ركيكا ليس فيه من التشكيل التجسدي الإيحائي ما يدل على خيال واع واقتدار فني على تشكيل الرموز.. "يثمر تينة؟ ولماذا التينة؟ والتينة مضروبة؟ إن الشاعر يوقعنا في حرج شديد، فهل نفسر كلمة: "مضروبة" بالفصحى أم بالعامية؟ فهي بالفصحى تعنى الثمرة التي اكتمل نضجها، وبالعامية تعنى الثمرة الفاسدة. ويبدو أن الشاعر قصد المعنى العامي للتعبير عن الفساد والانحراف.

وأخيرا ينطق الشاعر صاحبه بعبارات متنافرة، فلا تصوير لخالجة نفسية ولا تعبير مستقيم عن انفعال حي.. قالت له صاحبه من قبل: "أنا لك لبوة".. ثم أنزلها منزلة الكلبة فقال على لسان صاحبه: "حينما كنت أرقب عابرة تقول لعابر: أنا كلبتك المسقية يا كرنكي، ما زال العالم ملكا لغمزتين".. ولفظة: "مسقية" من قاع السوقية، ومعناها: التي سقيت حتى صارت من الحيوانات الضالة.

ولكن لماذا نسب الشاعر إلى الكرنك؟ وما دلالة "الغمزتين" هنا؟ وإذا شئنا أن نقيم رابطة أو علاقة تصويرية بين "الغمزتين" والعالم، فعلى أى شكل تكون؟ وإذا استطعنا إدراك الشكل فهل يا ترى سنفهم رمزيته المقصودة ولو على التخیل الأسطوري؟

ولا أدري كيف تسامت الكلبة إلى مقام الربة المصرية القديمة "إيزيس"، فقال الشاعر أو قالت كلبته: "إيزيس أحلى أسمائي".. ولماذا "إيزيس" أحلى أسمائها؟ ليس هنا لمحة واحدة يمكن أن توحى بأن لها صلة بالربة "إيزيس". ثم تقول المرأة اللبوة الكلبة على لسان الشاعر: "خذ القمح إلى المعوقين واعطني سنبله أعطى بها فرجي".. فإلى أى شئ ترمز السنبله هنا؟ وهكذا .. وهكذا ..

يغرقنا الشاعر في مور من الرموز الغامضة .. لفظا ومعنى وشكلا وتعبيرا ...



٤

## عبد العظيم ناجي

من خير القصائد التي تجسد شاعرية عبد العظيم ناجي، قصيدته:  
"البيت المنسوب"<sup>(١)</sup> على قرون الأيائل.. وقد جاء بناؤها من خمس  
مقطوعات لكل منها عنوان خاص بها، وهي:

\* السقوط على المؤخره.

\* حوار مع بغاء ميت.

\* صوت هتاف ثان.

\* صوت هتاف أخير.

\* فطيرة الموت.

وقد وقع اختيارنا على المقطوعتين: "الثالثة والرابعة" لأنهما أكثر  
شمولا وثراء بالصور وأدل على الشخصية الإبداعية للشاعر عبد العظيم  
ناجي.

\* \* \*

مقطوعة، صوت هتاف ثان:

"نحن صوت الدخان

قرقرات النراجيل .. تهوية الحجر المتفائل .. نحن عصا النقرزان ..  
ضحكات الفناجين فوق صحون النحاس القديمة .. أغنية الأوجه الخشبية ..  
احتضار الربابة فوق ذراع الغناء الرمادي .. إطفاء المشربية ..

<sup>(١)</sup> مجلة "إبداع" عدد ديسمبر ١٩٩٢.





نحن صوت الحصان العجوز .. غناء اللجام المزركش ..  
والرشفة الذهبية.

نحن صوت من البوص .. والفطر .. والخيزران  
قد أتينا نجرجر أفراننا .. تتأبط كومة الحاننا .. نمتطى صهوة الفرس  
الفولكلور ..

قد أتينا نقدم للمهرجان  
رقصة الأراجوز الصغير."

\* \* \*

مقطوعة، صوت هتاف أخير:

"نحن الجشاء الذى يتطاير .. كى يتصاعد .. كى يتكاثف .. كى يتفصد ..  
كى يتخذ .. كى يتحلب .. كى يترسب .. يتحول أنبوبة تقذف الرمل ..  
سحاحة تقذف الشوك والصدف المتكلس فى الرثتين .. غناء المذبات وهى  
تهش الذباب عن الشرق .. عن وجهه الكستائى .. عن شجر البرجوازىة  
الوطنية ..

\* \* \*

لا أقول عن عنوان القصيدة: إنه عجيب .. أو إنه مدهش .. أو إنه  
مثير .. ولكنه شاذ. ولا نريد أن ننساق وراء نزعة التأويل، فمن التأويل ما  
هو مضلل، يضلنا عن سواء الحق ويفسد تصورنا للرمز الذى يرمى إليه  
الشاعر. وحسبنا هنا السبيل الوسط أو السبيل القصد لنقى أنفسنا مظنة  
التجنى والاعتساف المتهم.

"قالبيت المنصوب" شئ معروف ومشهود، ويجريه الناس فى معاشهم  
فلا غرابة إذن ولا شذوذ. أما أن يكون "البيت منصوبا فوق قرون الأيائل"،  
بالذات فهذا هو عين الشذوذ. فالأيائل حيوانات برية ذات قرون متشعبة  
وهى موجودة فى برارى وسط أفريقيا .. فما الذى طوح بخيال الشاعر إلى



هناك؟.. وإذا عنَّ لخيال الشاعر أن يتصور أن الحيوان استطاع أن ينسج بيتاً فوق قرون الأيائل، فكيف يبنيه وهي المتشعبة التي لا تصلح لبناء؟ وكيف يضمن سلامة البناء وبقائه والأيائل دائماً في نطاح واحتراب واندفاع هنا وهناك؟.. هل يمكن تأويل: "البيوت المنصوبة على قرون الأيائل" بأن صروف الحياة مما لا تستقيم على حال ولا تثبت على منوال. فهي أبداً في اضطراب لا ينتهي وتغير لا يتوقف، أو بلغة الفلسفة: "في صيرورة لا متناهية".. ربما!!

وهكذا جاء الغموض من العنوان...

ونبدأ من استهلال القصيدة الذي لم يجعل له الشاعر عنواناً؛ فقد جاء

فيه:

"إوزة الشرق الخلاسية

تبيض فوق الماء

تغمس في شربانه منقارها .. تكشف للسماء عن عورتها ..

تغيب في ديمومة .. غيبوبة صوفية".

لقد استوقف بصر الشاعر كما استوقف خياله هذا المنظر الجميل:

"إوزة خلاسية"، أي جمعت بين اللونين: الأسود والأبيض .. من

طبيعتها أنها تبيض فوق الماء، وتغمس في شربانه، أي مجرى الماء

منقارها.. وهنا فلا عجب ولا شذوذ، ولكن الشذوذ حقاً هو أن يجعل للشرق

إوزة خاصة به وحده لا يشاركه فيها غرب .. فهل قصد الشاعر شيئاً بإوزة

الشرق الخلاسية؟ وهل إوز الشرق كله خلاسي أم أن الخلاسية صفة خاصة

بهذه الإوزة بالذات؟ ولماذا تبيض فوق الماء؟.. يظهر أن الماء والبيض

يرمزان إلى شيء.

وفجأة ترفع الإوزة منقارها من الماء وتتنظر في السماء كما هي

حركة الطير في شربه. ولكن الشاعر جعل لها قصداً آخر من رفع منقارها



هو أن: "تكشف للسماء عورتها" .. إذن فكشف العورة هو شغلان لبعض الناس  
فذلك عندهم هو: "الوجد الصوفى" الذين يسعون إلى الفناء فيه .. أجل، "تغيب  
نفوسهم فى ديمومة .. غيبوبة صوفية".

• • •

يقول الشاعر فى مقطوعة: "صوت ثان":

"نحن صوت الدخان قرقرات النراجيل .. تهوية الحجر المتفائل ..  
نحن عصا النقرزان".

فحين يقول شاعر بوحى من وجدانه سواء كان فى ثورة ذاتية أم ثورة  
اجتماعية: "نحن صوت الدخان"، فإننا نجد الرمز هنا عميقا ثريا "فالصوت"،  
قد يكون صوت الإرادة الحرة وهى تدعو المظلومين والمخدوعين  
والمقهورين إلى أن يتبصروا حالهم وينظروا فى مآلهم. و"الصوت" هنا قد  
يكون صوت الاستجابة لنداء إرادة الحرية، أو صوت التآمر والتظاهر  
لمواجهة الفساد. ولكننا لا نجد أنفسنا أمام ثوار أحرار، ولا مع ظلمة أو  
مظلومين .. فأين نحن إذن؟ وماذا نشهد إذن؟

هنا توضح الجملة الثانية المشهد بكل عناصره الحوارية فتقول:  
"قرقرات النراجيل .. تهوية الحجر المتفائل .. نحن عصا النقرزان" .. إذن  
فنحن أمام مشهد لأناس اجتمعوا ليقرقروا، أو يكركروا فى النراجيل كما سبق  
أن أعلنا "أدونيس" هى فى مفردتها: المداعة، أو الشيشة، أو الجوزة. وإذا  
ينعقد الدخان فوق أدمغة رفقة "الجوزة" فقد أصبحت أصواتهم هى صوته  
الذى يخرج من نوب كركرات "الجوزة"، .. أجل، نحن أمام مشهد أناس  
يتعاطون الجوزة فيما بينهم وقد بلغ بهم انبساط البهجة المفراحة أقصاه حتى  
أصبحوا فى حالة من الغيبوبة المخدرة التى لا ترى من خلال الوعى الذاهل  
عن الواقع سوى "الحجر". وهو الذى يوضع على الشيشة وترص عليه  
جمرات يوضع عليها التبغ أو ما يحل محله، هذا "الحجر" أصبح فى عين





المتعاطين "للجوزة" في حالة تهيام بالمادة التي وضعت على الجمر .. وليس هو كأي تهيام ولكنه التهيام النزق الذي يشعر صاحبه وكأن الدنيا قد صفت له في حاضرها ومستقبلها. وأن الحياة فيها هي حياة اللهو والطرب؛ وإنها لحياة التفاؤل الذي تجسد في "الحجر".

فمن هم أولئك الأصدقاء الذين يغنون موشح: "قرقرات النراجيل"؟ إنهم الذين لا تفارق أيديهم عصي "النراجيل" فيقول الشاعر: "تحن عصا النقرزان". وتُحار الشخصية السوية في تفسير هذه الجملة؛ فقد قال الشاعر: "تحن صوت الدخان" .. ثم قال: "تحن عصا النقرزان"، هذا على اعتبار أن كلمة "النقرزان" معروفة عند كثرة من الناس. فما دلالة العصا هنا؟ وما دلالة "النقرزان"؟ هل هي العصا التي يضرب بها العازف على مجموعة من الطبول؟ أم أنها عصا النراجيل التي تصدر منها الكركرات؟ هذا تصوير يقربنا جدا من مشهد أولئك المدخنين.

ولقد أجاد الشاعر تصوير "سيناريو" المشهد حيث عرض لنا حركات الآلات والأدوات التي حكمت دراما النراجيل والصحاب يقرقرون .. فقال: "ضحكات الفناجين فوق صحون النحاس القديمة .. أغنية الأوجه الخشبية .. احتضار الربابة فوق نراع الغناء الرمادي .. إطفاء المشربية".

فالصورة الأولى التي قال فيها: "ضحكات الفناجين فوق صحون النحاس القديمة"، فيها شيء من الطرافة والسذاجة والتلقائية، وإن كنا لا نجد فيها شيئا من عمق الرمز. فمن اليسير على أي من كان أن يصف الفناجين وهي فوق صحون النحاس القديمة بأنها تضحك .. إنها تضحك لحسن رونقها أو لنظافتها، أو لما تحويه من شراب يناسب الجلسة .. ثم تقول الجملة الثانية: "أغنية الأوجه الخشبية" .. وأول ما نحسه من هذه الجملة أن التعبير فيه خشونة منكرة: أوجه خشبية؟! فإلى أي شيء ترمز؟ ولكننا نجد كلمة "أغنية" فيحيرنا شأنها، هل للأوجه الخشبية أغنية؟ هذا إذا فرضنا أننا فهمنا



دلالة الأوجه الخشبية.. وكيف تتفق الأغنية مع الأوجه الخشبية؟ بل كيف تتفق الأوجه الخشبية مع "تهوية الحجر المتفائل"؟ بل كيف تتفق الأوجه الخشبية مع قرقرات النراجيل؟

التفسير الأقرب إلى المعقول أن دخان النراجيل أفقد المجتمعين وعيهم حتى أصبحوا خشباً مسندة يتغنون بما لا معنى له ولا ذوق فيه.

ثم تأتي الجملة الثالثة بسمات جديدة لذلك المشهد النراجيلي؛ فتقول: "احتضار الربابة؟ هل معنى ذلك أن الربابة لا تبعث إلا أصواتاً محزونة؟ .. وإلى أى شئ تشير الجملة الثانية: "فوق ذراع الغناء الرمادي"؟ هنا لغز شديد التعقيد. ولعل التعقد الأشد والنفور الأبعد يأتي في الجملة الثالثة التي نقول: "إطرافه المشربية" .. إننا لا نعرف ماذا تعنى هذه الجملة بالذات، ولا ماذا تصور، ولا العلاقة التي تربطها بالغناء الرمادي والربابة المحتضرة؟!

هلا قلنا: إن احتضار الربابة يصور الأوجه الخشبية \_ وهي أوجهه الصحاب \_ وقد فقدت وعيها. فلم تعد تعرف إن كانت تغنى أم تنظر من مشربية عمرها ألف عام.

ويفاجئنا الشاعر بحقيقة المكان الذي شهد واقعة قرقررة النراجيل؛ فيقول: "نحن صوت الحصان العجوز .. غناء اللجام المزركش .. والرشفة الذهبية .. نحن صوت من البوص .. والفطر .. والخيرزان" ..

إن هذه الألفاظ المرصوفة لا تعنى سوى مدلول واحد فحسب هو أن حادثة قرقررة النراجيل وقعت في "اصطبل". فكان أن تغنى الصحاب بصوت الحصان العجوز .. وبأصداء اللجام المزركش، فهي النغم الأصيل. أما الرشفة الذهبية فلم نعرفها إلا من حوذي قال إنها الحلية الذهبية التي تزين صدر الفرس. ومن العجيب أن يصف الشاعر "مقامات" صوته ورفاقه بقوله: "نحن صوت من البوص .. والفطر .. والخيرزان" .. لا أقول ما الذي ترمز إليه هذه الكلمات؟ بل أقول: ما معناها في الجملة؟



ومن عجائب التصوير أن يعبر الشاعر عن حالته النفسية وهو ذاهب مع رفاقه إلى مكانهم المفضل؛ فيقول: "قد أتينا نجر جر أفراننا .. نتأبط كومة ألحاننا .. نمتطى صهوة الفرس الفولكلور".

وهكذا، ابتذل في التصوير: نجر جر الأفراح؟ وأصبحت الألحان كومة يتأبطونها؟ ثم ما هو ذلك الفرس الفولكلور؟ وكيف كان يرقص بهم رقصة الأراجوز الصغير؟ كل ما نستطيع أن نقوله: إنهم ذهبوا راكبين "حنطورا" فهو الفرس الفولكلور والذي في خطاه رقصة متميزة أسماها الشاعر "رقصة الأراجوز الصغير".

والحق أننا نتأول: "رقصة الأراجوز الصغير"، لأننا لا نعرف على الحقيقة أو على المجاز ما يراد منها.

• • •

ثم نصل إلى المقطوعة الثانية وعنوانها: "صوت هتاف أخير". ويظهر أن للتسمية نصيب من الأحداث التي وقعت. فإذا وصف الشاعر نفسه وصحبه بأنهم: "صوت الدخان .. وعصا القرزان .. وصوت الحصان .. وصوت البوص .. والخيرزان" وهم من خلال ذلك يدخنون ويأكلون فلا بد من أن تحدث عملية الهضم في معدة كل منهم. فتجشأوا ولكن جشاءهم ليس من صنف جشاء سائر عباد الله. إنه جشاء مفتون بالدخان إلى حد الغيبوبة - تتطاير منه شظايا من الطعام الذي لاكته الأفواه فخرجت على تواتر إيقاعي له ألوانه، وله أنغامه، وله أشكاله .. وله تحولاته التي لا يستطيع أمهر الفنانين الرسامين أن يتخيلها.

وهكذا صدر عن الوعي المعلق بين دخان النراجيل، وبين ضحكات "الفناجيل"، "صوت هتاف أخير"، فكان: "نحن الجشاء الذي يتطاير .. كي يتصاعد .. كي يتكاثف .. كي يتقصد .. كي يتخذ .. كي يتحلب .. كي





يترسب .. يتحول أنبوية تقذف بالرمل .. سحابة تقذف الشوك والصدف  
المتكلس في الرئتين".

ولا يحسن أحد أن الشوك والصدف المتكلس في الرئتين، مما يستهان  
بشأنه لأنه غناء!!

غناء ماذا؟ إنه: "غناء المذبذبات (أي صوت المنشآت) وهي تهش  
الذباب عن الشرق .. عن وجهه الكستائي .. عن شجر البرجوازية الوطنية".  
هكذا أفاق المدخنون على أصوات المذبذبات وهي تهش الذباب .. وإنها  
لمأساة ...



٥

## عبد المنعم رمضان

اخترنا للشاعر عبد المنعم رمضان قصيدته العصماء، والتي ليس لها  
نظير في تاريخ الشعر الحديث كله .. وعنوان القصيدة: "أنت الوشم"<sup>(١)</sup>  
الباقى" .. وقد جاءت على هذا النحو:

الجغرافيا  
أن تجلس فوق الجبل  
وتقطف عطرا  
تبني كوخا من ورق الأيام  
وترمي صوب السهل حذاءك  
تعطى للأسفلت حقيقته  
للريح بقاياها  
وتلم رذاذ الليل  
تكومه  
وتبص عليه  
وتشهد مخلوقات تسعى  
فيكون التاريخ  
يعلمهم آداب الحب  
وفقه اللغة

<sup>(١)</sup> نشرت بمجلة: "إبداع" عدد ديسمبر سنة ١٩٩٢.



وأن صباحا آخر  
يرشح من جفنى  
سيكون صباحا كالأرجوحة  
يخرج فيه الخلق على ما ألفوا  
يجتمعون أمام فوانيسى:  
شعبان  
وبهو  
وملائكة  
لا أدنيهم منى  
وأعلمهم أن نساء جمع امرأة  
العاشق: حين نصير عجائز نصبح محوئين  
العاشقة: ومتزنين  
العاشق: سوف يقيم الله بناء رحبا  
تحت المقبرة البحرية  
العاشقة: وينفخ فى أجداث الموتى  
ينبعثون رجالا فى صف  
ونساء فى صفين  
العاشق: وينادى يا أبناء الله  
يجيب الجمع: نعم  
العاشقة: ينادى يا فتيات الله  
يجيب: نعم  
العاشق: وإذا نادى يا رمضان  
يكون الجمع حليفا للنسيان  
أيها





أوها

تشبه مالا نقدر أن نكتبه

امرأة لا تحل

فننظر في عرجون عناصرها

ونقول:

العضو الناشز تحت فضاء البطن جميل

هذا ما سواه الأب الله

نقول:

امرأة أولى ليست توضع

جنب امرأة ثانية

ثالثة

ليكون نسيجا

هذا الفرج

وهذا الفرج

اعتصموا بسر أويل

وغازات

ومناشف

واستيقاظ خالص

كان الفرج ينام وحيدا إن أدركه النوم وحيدا

أو يتغطي بالأحلام إذا ما حن

ساقا فوق الأخرى

ينتزع الأشواق جميعا

كيما تصعد في تاموس الكون

وتذبح ظلك



تأكله إن جعت

وتصنع مما يبقى رائحة طيبة تكسو العانة

أنت الآن وحيد

لا تختلس النظرة خلفك

واحفر نفقاً في أعضائك

لا تتعجل دمك

ودعه يرفرف

وإذا رفر ف اصنع منه شموعاً

عندئذ ستمر الروح

وتولج

أنت ستمعن في إيلاجك

تضع الوجدانية في رنتيك

وتكشف عنك غطاءك

تستأنى لتكون أمام القبة

قوسك مشدود

لا

لا تقتل من أحببت

اجرحه فقط

واهبط بمياهاك سوف يطيب الجرح

لتجرحه ثانية

ثم تطوف خلف يديك على رديك

ومرات في الخيال، لعلها للسب هناء، ولآخر سبقتة في

الدرجة، انظر ثانية، على الجانبين عسكريان، الأول أعزل

يقف فوق هوة، والثاني يعتمر خوذة، إنهما لا يؤديان التحية



لأحد، فقط يحرسان من بينهما، قد يغيب الأعزل لأنه غير  
مسبوق ومفتوح على الفضاء، فإذا غاب لا تخمن شيئاً،  
ربما المرأة تابعة أو متبوعة والاتصاق غير متكافئ، أما  
الثاني المعتمر خونته، فلا نعيب، لأن خلفه بويضة دائمة  
القفس، دائمة الخصوبة.

هل يبقى للمرأة  
ميزة أن تتسع  
فتكشف ما نخفيه من العورات  
وما نبقىه من الزهو الضليل  
وتصبح حينئذ مرآة  
لو نكسرها  
نسقط فوق شظاياها  
ونصير شظايا  
هل نشاق إذن  
كى نثار من أنفسنا  
أن تتسخ المرأة  
أن تتدلى منها كل حبال الحلم  
وتعري تحت الشمس  
وتتمو في أنحاء غوايتها  
أشجار الجنس  
بغير طيور تمسح عنها  
بعض غبار الوقت  
وهل تتسخ  
إذا أضجعتها فوق حشائشها





فتهاوت  
لم تمسكه  
وانتظرا  
أن يطلع من أطرافهما عمال التنظيفات  
وصيادو الأخلام  
وأن يقتصوا وقتا  
ممتائنا  
بامرأة  
قد تستند إلى شوانيتها  
ثم تبوح بسر  
إن العالم أضيق من أعضائي  
• • •

يستهل الشاعر قصيدته<sup>(٩)</sup> في المقطع الأول بقوله:

الجغرافيا  
أن تجلس فوق الجبل  
وتقطف عطرا  
تبني كوخا من ورق الأيام  
وترمي صوب السهم حذاءك  
تعطي للأسفلت حقيقته  
للريح بقاياها  
وتلم رذاذ الليل،  
تكومه

<sup>(٩)</sup> احدها من القصيدة ثلاثة مقاطع



وتبص عليه

وتشهد مخلوقات تسعى

فيكون التاريخ

• • •

بدأ الشاعر هذا المقطع بكلمة: "الجغرافيا"، ثم ختمه بكلمة: "التاريخ".. وحين نقرأ ما بين "الجغرافيا"، و"التاريخ"، نجد أن الشاعر قد أحال الجغرافيا إلى تاريخ وكأنها الجغرافيا السياسية التي تبين للإنسان كيف يسوس حياته ليضمن بقاءها واستمرارها في عقبه .. فـ "الجغرافيا أن تجلس فوق الجبل وتقطف عطرا، وتبنى كوخا من ورق الأيام"..

والكلام هنا عليه مسحة من الرصانة والرقّة والرمزية. غير أنها رمزية مضطربة متنافرة؛ فإذا كانت الجغرافيا أن تجلس فوق الجبل وتقطف عطرا، فأى جبل هو؟ هل هو رمز على الكفاح والنضال أم أنه رمز على أن صاحبة الوشم هدف عزيز المنال؟ لكن، هل يقطف العطر؟ طبعا، لا، ولكن الشاعر أراد بالعطر هنا نوب الاشتهااء وخلاصته. فالاشتهااء هو كوخه ودنياه التي يحيا بها ولها.. ثم يقول الشاعر: "وترمى صوب السهل حذاءك".. فالسهل يتناسب جغرافيا مع الجبل كما يتناسب الكوخ تاريخيا مع الأيام .. ولكن هل هو "السهل" حقيقة أم أنه الفراغ الذي يكون بحجرة النوم فيخلع المرء به نعليه عند الاستلقاء على فراشه؟ وإلا فما هي علاقة السهل بالحذاء؟

... ثم تتوالى ومضات من الألغاز: فرمى الحذاء صوب السهل يعطى للأسفلت حقيقته؛ فأى أسفلت هنا ونحن فوق جبل نبصر منه السهل؟ وما هي الحقيقة التي يعطيها الحذاء للسهل؟ وحين يقول: "تعطى للأسفلت حقيقته وللريح بقاياها"، فأية ريح هي؟ هل هي ريح الاشتهااء الحيواني؟ وأية بقايا للريح يعطيها له؟



ثم يقول: "تلم رذاذ الليل"، فأى ليل؟ وأى رذاذ؟ وكيف يلم؟ هل هو الاستجماع؟ لعل كلمة "تكوم" تعنى ذلك .. ثم يقول: "وتبص عليه"، أى أنه متى ما حقق رذاذ الليل وكومه فإن عليه أن يبص عليه، أى ينظر إليه .. ونلاحظ أن الشاعر جاء بكلمة: "تبص"، بمعنى: "تنظر" وهذا استعمال عامى وهو خطأ فى اللغة، ولكن يظهر أن الشاعر يلون كلامه بألوان فولكلورية .. المهم: أنه متى نظر إلى الرذاذ الذى كومه فإنه يرى مخلوقات تسعى. والمخلوقات هنا هى الجراثيم الأولية للمخلوقات التى تنشأ بعد ذلك لتكون التاريخ.

على أية حال سوف نستبين ما يقصده الشاعر من الرذاذ والمخلوقات فيما يعلن عنه بعد ذلك .. ولعل التنافر بين الرموز الغامضة هنا نوع من التغطية المؤقتة.

• • •

إن التاريخ، أو الرذاذ، أو المخلوقات التى يتكون منها هى التى تعلم الناس آداب الحب، وفقه اللغة: والآداب قواعد وقيم .. والحب نداء الحياة إلى الأحياء .. وفقه اللغة دقائق وأسرار .. فأى آداب، وأى حب، وأى فقه، وأى لغة؟

هنا يأتى المقطع الثانى فيقول:

يعلمهم آداب الحب

وفقه اللغة

وأن صباحا آخر

يرشح من جفنى

سيكون صباحا كالأرجوحة

يخرج فيه الخلق على ما ألفوا

يجتمعون أمام فوانيسى:





شعبان

وبهو

وملائكة

لا أدنيهم منى

وأعلمهم أن نساء جمع امرأة

كيف تكون نساء جمع امرأة

\* \* \*

فإذا كان التاريخ كما فهمه الشاعر يعلم الناس: "آداب الحب وفقه اللغة"، فإنه يعلمهم، بل يعلمه هو شيئاً آخر: "أن صباحاً آخر يرشح من جفنى.. فما هو الصباح الآخر هنا؟ الصباح فتوة ونضارة وعاطفة متأججة. وحين يكون الصباح "آخر"، فهو الصباح الذى لم يسبقه صباح فى فتوته. ولذا فإنه يضغط على دوافع الشاعر ضغطاً عنيفاً حتى يرشح من جفنيه؛ فقال: "يرشح من جفنى".

والجفن رمز الرؤية، بل رمز الاشتهااء والرغبة، فلماذا لا يكون قلقاً متوتراً؟ أجل، "سيكون صباحاً كالأرجوحة". والأرجوحة رمز للقلق، والقلق توتر يعانى المرء فيه الخوف من الغد والرجاء فيه، بل الخوف من اللحظة الحاضرة. فكان الناس جميعاً يعانون أو يكتوون بهذا الصباح فإذا هم ينطلقون محطمين ما ألفوه واعتادوه. وما ألفوا سوى التقاليد وآداب الحياء.. أجل، "سيكون صباحاً كالأرجوحة يخرج فيه الناس على ما ألفوا".

فماذا يصنعون إذن؟ هنا يقول الشاعر:

"يجتمعون أمام فوانيسى \_ شعبان، وبهو، وملائكة".. والفوانيس رمز الضوء الخافت الذى يثير مشاعر الأشجان.. وهنا يوارى الشاعر قصده باستخدام ألفاظ تشى بمعان تصرف الإدراك عما يراد منها. فربما ظن البعض أن كلمة: "شعبان"، تعنى شهر شعبان، أو تعنى شعبين: شعب مصرى وشعب



سودانى مثلاً. ولكنها تعنى شعب الذكور، وشعب الإناث من أبناء آدم..  
و"البهو"، لعله صالة الحفلات الماجنة التى يختلط فيها الرجال بالنساء..  
و"الملائكة"، لعلمهم أولئك الذين يقومون على راحة "الزبائن" لتهيئة جو الفتنة  
لهم حيث المرح الماجن. ثم تأتى جملة: "لا أنيهم منى"، للتعمية من جانب  
وللدلالة على التاريخ الذى يعرفه الشاعر ولا يقربهم منه .

وهنا تظهر حقيقة "الشعبيين"؛ فيقول الشاعر: "وأعلمهم أن نساء جمع  
امرأة .. كيف تكون نساء جمع امرأة.. وفى الجملة الأولى معنى أن نساء  
العالمين "صنف" واحد، وجنس واحد لا تتفاضل امرأة على أخرى. أما الجملة  
الثانية فهو يبدأها بـ "كيف". والكيفية هنا إحياء بأن الغريزة الجنسية هى التى  
تتحكم فى المرأة فهى تتشد شهوة الرجل ولا شئ سوى ذلك.

• • •

ولا يتركنا الشاعر نحس برموزه الجنسية فهو يأتى فى المقطوعة  
الثالثة بمشهد حوارى يبرز فيه ما توهم أنه هواجس النساء، أو هواجس  
المرأة.. فقال:

العاشق: حين نصير عجائز نصبح محوئين

العاشقة: ومتزنين

العاشق: سوف يقيم الله بناء رحبا

تحت المقبرة البحرية

العاشقة: وينفخ فى أجدات الموتى

ينبعثون رجالا فى صف

ونساء فى صفين

العاشق: وينادى يا أبناء الله

يجيب الجمع: نعم

العاشقة: ينادى يا فتيات الله



يجبر: نعم

العاشق: وإذا نادى يا رمضان

يكون الجميع حليفا للنسيان

أيها

أوها

تشبه ما لا نقدر أن نكتبه

\* \* \*

الشاعر هنا يغمض في جملة وعباراته وألفاظه؛ لا لمجرد الإغماض في معنى عزيز نبيل تضطرب به نفسه أو تعانيه ذاته في تسام على أوطار الجسد ونزغات الفتنة. ولكن الإغماض هنا غلالة رقيقة تفصح عما ترين عليه صراحة وبغير مواربة. وكأنها تضرى وتغرى، بل تسعر الشهوات في النفوس. ومن ثم جاء الاجترار على الاسم الأعظم لله جل شأنه وجعله هو المسعر لشهوات الجنس في عباده.. فكان الحوار الذي أنشأه الشاعر بين العاشق والعاشقة وهي تقول: "هيت لك"، ويقول لها: "وأنا لك".. ولقد قال العاشق محذرا من ذهاب الشباب بغير إشباع لأوطار الجسد: "حين نصير عجائز نصبح ممحوين".. وترد عليه العاشقة: "ومتزنين".. أى أن تجربة العمر وحنكة السنين تصبح عجزا: "عجائز"، والعجز محو: "ممحوين".. والمحو هنا يعنى عدم القدرة على مقارفة "الجنس"؛ ولذا فإن الحكمة أو الاتزان: "متزنين"، لا تعنى سوى العجز عن المقارفة الجسدية.

ثم يهين الشاعر "اليهو" الذى سيلتقى فيه الزبائن ودعاهم ليكونوا ملائكة. فقال العاشق: "سوف يقيم الله بناء رحبا تحت المقبرة البحرية". هنا تجديف في حق الله جل شأنه فقد جعله الشاعر يقيم "بناء رحبا".. وتأتى كلمة: "سوف"، لتدل على الإعداد والتهيئة. لكن ما هى حقيقة البناء الرحب الذى رمى إليه؟ وما هى حقيقة المقبرة البحرية التى يقوم البناء تحتها؟ وما هو





المقصود بالمقبرة؟ بل ما هو المقصود بأن تكون المقبرة بحرية؟ .. أنا لا أعرف ..

ثم تكمل العاشقة كلام العاشق فتقول: "وينفخ في أجداث الموتى .. ينبعثون رجالا في صف ونساء في صفين" .. والدلالة الرمزية لكون النساء ضعف الرجال، أن النزو بين تلك الحيوانات الآدمية سيكون ضاريا وحشيا. ثم يبلغ التجديف غايته في تصوير أولئك المتنازعين، أو المتزائنين وهم يتسهبئون للمباضعة فيقول الشاعر على لسان العاشق: "ينادى يا أبناء الله .. يجيب الجميع: نعم" .. فترد العاشقة: "ينادى يا فتيات الله .. يجبن: نعم".

ثم يأتي الشاعر بما هو طعن صريح في الإسلام عقيدة وشرعية في جسارة هي الهذاء بخصائصه وظواهره، فيقول على لسان العاشق بل على سنان الله تقدست ذاته: "وإذا نادى: يا رمضان .. يكون الجميع حليف للنسيان" ..

وشهر رمضان هو شهر الصيام الذي تكبح فيه الشهوات وتكون العبادة فيه هي عمل المسلمين. ولكن الشاعر يسخر من كل القيم الأخلاقية والروحية فيقول: إن البشر أمام شهوات الجسد لا يعرفون حياء، ولا عفة، ولا أصرة إنسانية ولا صلة رحم توجب الطهر والصون من التبذل والامتهان .. فإذا الجميع ينسى، وإذا الجميع يصرخ صراخا هستيريا، وهو يشبع جوعات الجسد فيقول ما سطره الشاعر في خاتمة هذا المقطع وهو مالا نجسر على تكراره.





## الفصل الثالث

### من شعراء الحضارة







١

أنس داود

نستهل شعراء الحضارة بالشاعر أنس داود ...

ونمثل له بقصيدته: "عندما ذبحوا البلبل" .. فهي في تقديرنا صورة

صادقة لشعر الحضارة .. فمع القصيدة ...



## القصيدة

ذبحوا البلبل  
واغتالوا \_ مع الفجر \_ يمامه  
لم يعد فى الغابة السوداء  
إلا وجه بومه  
- صاحبي  
هل أبصرت عيناك لون الدم  
- ماذا؟  
(وجهه الأصفر لا يعطى  
سوى شبه ابتسامه)  
- أفق الآن .. أميت أنت؟  
أم تسعى بأرض الله أبصر لون الورد،  
فى غد .. طفلك إن أبصر لون الورد،  
أو غنى العصافير هيامه  
عنق الوردة لن ينجو  
وفى وجهك  
يلقون بجثمان العصافير .. قمامه  
- صاحبي .. أنت ذكى  
وندى القول،  
قراء لأخبار النبوءات،





## وتاريخ الحضارة

• • •

هل ترى ما فعل الوحش؟  
إلى أين ترانا نتطور؟  
آه .. فسر لي ماذا تتصور  
(هكذا حاولت أن أوقف للمغزى اهتماماً)

شاح عنى  
كان قد شاخ  
ولفت عنكبوت الليل  
روحاً عليك اليأس  
وغالته السامة

• • •

صاحبي الآخر  
نجم في سماء الفكر  
دوماً يتخطر  
حول سرب من الأشياء  
ألوان، وأنواع، ومنظر  
قلت: يا ... (بادرنى)  
- ثرثر البلبل أكثر  
كان طاووساً، وتياهاً  
وراع الناس ما أفسوه من فكر  
لماذا يكسر الجره  
والجرة ميراث رقيق  
وكنوز الحلم في الجرة خبء



فلماذا يتجاسر  
أمن المعقول أن يفلته القناص؟  
ماذا يتصور!  
(ومضى عنى وقد حل جميع اللغز)  
ألقاك على النيل  
(وفى يميناه منديل معطر)  
أصرخ الآن أرج الكون  
ماذا يبتغي البلب  
أبكي أم غنى  
في الميادين التي تضحك منى  
دمه الطاهر آلاف من الطير  
مناقير برأس، جثث قتلى  
على مخدع أوهامى  
وفى يؤبؤ عيني  
هى تسقينى وأسقيها  
ومن النازف قارورة حزنى  
هل أنا المصدوم وحدى  
هل أنا المجنون .. هل أمضى  
إلى نهر بعيد ..  
أم ترى أنسج أكفانى  
وأستدعى رؤى الجن لدفى  
أم ترى أبخع نفسى  
ذبخوا البلب واغتالوا الضياء  
يا أريج الشهداء



هل ترى الوردة والعصفور ..

في الحقل يتامى

أقبل الآن

فأنفاسك للنور قيامه

• • •

في تفسيرنا الكلى للقصيدة نبداً أولاً بالعنوان، فالعنوان في صبغته العامة يشي بأحداث ووقائع لها خطرهما ولها عواقبها وتبعاتها. فهو في نضاره الرمز الكلى للمأساة الإنسانية التي لازمت الإنسان من لدن فجر وعيه وإدراكه لكيانه وخطره إلى اليوم. فحين نحلل العنوان إلى مكوناته الثلاثة فإننا نجد أن كل كلمة قد تضافرت مع الأخرى لتعطى في مجموعها المتكامل الرمزية الكلية للمأساة الإنسانية أو الموقف الدرامي الكلى للإنسانية .. فكلمة: "عندما"، تعنى ميقاً محدداً له دوره في سياق التطور الزمني للإنسانية. وفضلاً على هذا فإن الكلمة في ذاتها تعنى أحداثاً ذات وزن وتأثير؛ وقد اجتمع لها من الأسباب المؤثرة ذات الفاعلية البالغة في تفجير الأحداث. فكان كلمة: "عندما" تحدد الزمان والمكان والناس ..

ثم يأتي الفعل الماضي: "ذبحوا"، ليحدد الفعل والفاعل معاً، وأكثر من هذا فإنها أي هذه الكلمة تصور صراعاً دمويًا قاسياً انتهى بتغلب القتل على غيرهم. فهي من ثم تفيد قضايا ومنازعات وحقوقاً ومحاولات لاستلابها من أصحابها. وسواء النزاعات والحقوق فهي أصوات تجهر بالحق وتعمل من أجله دفعا للباطل.. ثم هناك أصوات تقابلها، تقاومها، تدفعها عن سبيلها وتتربص بها بين الظلمات وفي الدروب الموحشة. إذن فهذا السجال المتقابل بين الخصوم هو الحوار الأبدى على مسرح الوجود الإنساني .. ثم تكتمل المأساة في ذروتها بذبح "الببل". والببل طائر غريد وديع مسالم يعيش في صفاء وونام..





هكذا العنوان: "عندما ذبحوا البلب" مجسدا للتصوير الكلي للقصيدة في ضابعتها الدرامي.

فلننظر بعد هذا في الإيقاعات الكلية التي تتألف منها القصيدة.. وتتألف قصيدتنا الدرامية من مشهدين: المشهد الأول ويتكون من ثلاثة مناظر متكاملة ومتواترة تواترا منطقيا في تصوير افتتاحية المحنة .. والمناظر الثلاثة هي:

• بداية المأساة

• تشوف محزون إلى الغد

• خاتمة بائسة

المشهد الثاني، وهو جوهر القصيدة وقضية الشاعر فهو يتكون من ستة مناظر هي:

• طبيعة الشخصية التراجيدية للمشهد

• رسالتها

• المخاطر التي تعرضت لها

• حالة القلق التي استولت عليها

• بشاعة المأساة

• تفاؤل يائس

• • •

وقبل أن نعالج هذه القصيدة الدرامية تحليلا وتفسيرا على هامش من التقويم النقدي، فإننا نقرر بداية أن القصيدة الدرامية عند أنيس داود ليست عملا مسرحيا كاملا فيه التفصيل المسرحي المعروف. ونعني بالتفصيل المسرحي التعبير الحوارى الذى يعطى للموقف الدرامى ما يستحقه فى المساحة التعبيرية أو المساحة الأسلوبية. ولقد تميزت قصيدة شاعرنا



بميزات ثلاث لها دورها فى تصوير أفكاره وتصوير مشاعره ومواجهه الذاتيه وهى:

أولاً، الإيجاز المقترن بالحذف والتكثيف والاقتصاد فى التعبير.  
ثانياً، موسيقية الوزن مع القافية المنثورة فى نسج القصيدة بما يحفظ لها وحدتها ويمنحها الجو الموسيقى الذى يثرى معانى الأحداث ويسـتثير الوجدان بفيض من الأحاسيس.

ثالثاً، \_ وهو ما نفتقده كثيراً عند معظم الناظمين بالشعر الحديث \_ البلاغة البيانية الرصينة التى صيغت بها عبارات القصيدة. ولهذا أثره بغير شك فقد خلع على العمل الفنى جدية وجدة وتسامياً على الشائع الذى يتعاطاه الشعراء المحدثون الذين يتهافتون بالعبارة إلى حد الابتذال والركاكة.  
فلنعالج أولاً المشهد الأول، الذى قلنا إنه يتألف من ثلاثة مناظر هى كما سبق أن ذكرنا: بداية المأساة \_ وتشوف محزون إلى الغد \_ وخاتمة بائسة. فالمنظر الأول يأتى استهلاله بما يشبه النذير المشئوم \_ وقد أفلح الشاعر فى تصويره \_ منظرًا رعيًا دامياً تنقبض منه الصدور؛ فيقول:

ذبحوا البلبل

واغتالوا \_ مع الفجر \_ يمامه

لم يعد فى الغابة السوداء

إلا وجه بومه

ونلاحظ هنا الدقة التصويرية فى صفتها البيانية، والتواتر الرمزي للصور .. ففى: "ذبحوا البلبل" إحياء بعلانية الجريمة التى حققت فعلتها. والذبح دماء تسيل وإنها لدماء الروح، والدماء حياة ونشوء وارتقاء. وإخراس البلبل فيه إهلاك لصوت الحب والبشر والحبور وإهلاك لتطلعات التفاؤل. وإهلاك لإمكانات الحياة فى صميم الإرادة.. ولم يكتف البغاة



بالتجاسر علانية بذبح البلبل بل إنهم أكملوا الجريمة بالعمل في السر "فاغتالوا  
مع الفجر - يمامه" .. وهنا دقة بيانية عميقة من حيث الرمز المقصود.  
فالاغتيال هو القتل في الخفاء، وليس أنسب للاغتيال من وقت الغفلة والدعة  
والاستسلام، وليس هناك أن من آتات الزمان يتفرد بهذه الصفات سوى أن  
الفجر. فماذا اغتال البغاة؟ اغتالوا يمامه.. واليمامة رمز الوثام والدعة  
والسلام، ورمز الطمأنينة ورخاء البال والحنان الهادئ الوديع. وهكذا دمر  
البغاة كل معاني الحياة. فماذا بقي إذن؟ إن شاعرنا يصور المصير فيقول:  
"لم يعد في الغابة السوداء، إلا وجه بومه".

ها هنا رمز لم يشأ الشاعر أن يسفر عنه بشفافية قريبة المفهوم ولكنه  
أوغل في الرمزية لا بقصد الإغماض والإغراب، ولكن ليعطى بالإيغال  
الرمزي كل ظواهر الخراب والدمار، ويعطى للإيغال الرمزي خصائص  
الحياة الاجتماعية التي تقوضت بها أركان الأمن واختفت بها أواصر التناصر  
والتظاهر في العمل والبناء والإعمار. وكذلك شأن الغابة حيث الصراع بين  
الوحوش الضواري والكائنات الضعيفة فكيف يكون الحال حين تكون الغابة  
سوداء؟ فالسواد هنا هو الاحتراب الضاري الذي اختلت فيه موازين القيم. ولم  
يعد ثمة أمل في أن يثوب الناس إلى وعيهم أو يثوبوا إلى ضمائرهم. ويكون  
الرمز الحي نو الدلالة البشعة هو وجه البومة. هنا رمز دقيق رقيق على  
أنه في الغابة السوداء لا يكون ثمة صوت عال سوى صوت المصطرعين  
وأنين المصروعين.

بعد هذا يظهر شيء من صراحة الحوار فيقول من أعلن عن المأساة:  
"صاحبى، هل أبصرت عيناك لون الدم؟ فيرد عليه صاحبه: "ماذا؟ وهنا تأتي  
جملة تصويرية للحالة النفسية التي صار عليها ذلك صاحب؛ فيقول الشاعر:  
"وجهه الأصفر لا يعطى سوى شبه ابتسامة" ... ويحار الفكر في معرفة  
سبب اصفرار الوجه وقد رانت عليه شبه ابتسامة: أهو اصفرار الخوف





والوجل؟ أم اصفرار الأسى والحزن؟ أم اصفرار البلادة والخمول؟ وهو ما ننعته باللامبالاة .. يبدو أن الأمر كذلك. فقد جاءت كلمة "الصديق النذير" بما يعنى حالة اللامبالاة فقد قال زاجرا ومعنفا: "أفق الآن .. أميت أنت؟ أم تسعى بأرض الله للموتى علامه" ..

وقد جمعت هاتان الجملتان توترات استفهامية تعبر عما خالج "الصاحب النذير". ففيهما استفهام واستنكار وتأنيب ودهشة واستنهاض لهمة الإرادة. وذلك على نحو من صبغة بلاغية قوية النسيج؛ نجد هذا فى قوله: "أفق الآن .. أميت أنت؟".

وتتصف بالرصانة حيث تمثلت فيها عناصر الإيجاز من حذف وتكثيف واقتصاد فى التعبير. وإن كانت لا تبرا تماما من الغموض المحير الذى قد يؤدى إلى انقطاع وجدانى عند القارئ يحرمه من استساغة ما يرمى إليه الشاعر. فهل المقصود بالجملة الاستفهامية: "أم تسعى بأرض الله للموتى علامه؟" أن هذا الصديق الذى غشيه موت اللامبالاة يسعى بأرض الله ليكون شارة للموتى من أمثاله؟ أم أنه يسعى بأرض الله ليكون العلامة التى صارت إليها أحوال الناس فهم أموات وإن ظنوا أنهم أحياء؟ ربما!!

ننتقل بعد هذا إلى المنظر الثانى الذى نعتاه بأنه "التشوف المحزون إلى الغد" .. والتشوف تطلع، والتطلع محاولة لهتك أستار الغيب ومشاهدة ما يجرى به من أحداث. فكيف جاء تشوف الشاعر إلى الغد؟ هنا يقول مخاطبا صديقه:

فى غد .. طفلك إن أبصر لون الورد

أو غنى العصافير هيامه

عنق الورد لى ينجو

وفى وجهك

يلقون بجثمان العصافير .. قمامه



- صاحبي .. أنت نكي

وندى القول،

قراء لأخبار النبوءات،

وتاريخ الحضارة

في هذا المنظر جسد الشاعر إحساساته وتصوراتهِ في ثلاثة رموز تعطي معنى الغضارة والانتطلاق والحيوية، وهي: الطفل، والورد، والعصافير. فالشاعر يتطلع إلى الغد بقلب واجف، ومن ثم فهو يحذر صاحبه من ذاته وتطلعاتها وأحلامها فكان بديعاً منه أن يصف إمكانات هذا الغد فيقول: "في غد .. طفلك إن أبصر لون الورد، أو غنى العصافير هيامه" .. لكن، هل يقصد الشاعر بكلمة: "طفلك"، طفلاً لصاحبه أم أنه يقصد إرادة الفطرة الحية التي ينطوي عليها وجدان ذلك الصديق؟ فالفطرة البشرية تتشد الجمال وتسعى إلى أن تسمع الكون آيات حبها وتهيامها. فكان تصويراً بديعاً من الشارع أن يحيط الطفولة. بمظاهر براءتها وغضارتها وحبها للون الجمال والطير الرشيق. فالطفل يهفو إلى الورد ويمد إليه يده، ويناغى العصافير مناغاة التهيام والشوق.

وهنا تكثيف رمزي شديد يتطلب من القارئ يقظة مرهفة وإلا غامت الصور أمام عينيه. وذلك هو الغموض المعنت للفكر والذوق والشعور. يقول الشاعر:

"عنق الورد لن ينجو

وفي وجهك

يلقون بجثمان العصافير .. قمامه"

فأية علاقة إذن بين الطفل الذي يبصر لون الورد، ويغنى العصافير هيامه، وبين عنق الورد الذي ينجو، وبين: "وفي وجهك يلقون بجثمان العصافير .. قمامه؟" .. العلاقة هنا ولو أنها بعيدة هي أن إرادة الفطرة



الإنسانية بإمكاناتها وتطلعاتها، وإدراكها لذاتها تصر على أن تحقق كيانها في واقع حضارى. ولكن الصراع سرعان ما ينشب بينها وبين قوى البغى والعدوان المرتبطة بها فتحيل حياتها جحيما.. وهنا يأتى رد الشخصية الأخرى بقولها:

"صاحبى .. أنت ذكى

وندى القول

قراء لأخبار النبوءات،

وتاريخ الحضاره

هكذا عبارات سلسلة عذبة، وجلية واضحة. لكن الشاعر المبدع يومئ إلى ما هو أبعد أثرا وأصل طبيعة في صميم الوجود الإنسانى وهو أن الصراع من طبيعة الحضارة الإنسانية.. وتأتى عبارة: "أنت ذكى وندى القول"، وكأنها تسليم بالواقع الذى يكابده الإنسان العادى.. كما أن عبارة: "قراء لأخبار النبوءات وتاريخ الحضارة"، وكأنها إقرار بما يمثلها الماضى من أخبار وإرهاصات وتاريخ.

ويؤكد هذه التصورات الرمزية التى نستخلصها المنظر الثالث وذلك

إذ يقول الشاعر:

"هل ترى ما فعل الوحش؟

إلى أين ترانا نتطور؟

أه .. فسر لى ماذا تتصور

(هكذا حاولت أن أوقف للمغزى اهتمامه)

شاح عنى

كان قد شاخ

ولفت عنكبوت الليل

روحا علك اليأس





وغالته السامة

في هذه الخاتمة البائسة يأتي التساؤل مرتجفاً أسيفاً لما حدث فيقول الشاعر في رمزية قريبة الدلالة شفيفة المغزى لأن الموقف لا يحتمل الإبهام أو الغموض: "هل ترى ما فعل الوحش؟ إلى أين ترانا نتطور؟" .. ثم يتساءل في آهة تجسد وحدها آلام الإنسان في مكابדתه الوجودية؛ فيقول: "آه .. فسر لي ماذا تتصور" .. والرمزية هنا ذات دلالة بعيدة المعنى عن الإدراك العادي. فالتصور يشي بالتعقل، والتعقل تفسير، وفي التفسير معرفة بالعلل والبواعث.. ثم تأتي جملة: "هكذا حاولت أن أوقف للمغزى اهتمامه" .. وهي في تقديرنا نافلة ليس لها ما يسوغها ولا سيما أن الحوار بين الشاعر وصاحبه متواتر في ألغازه ورموزه وكل منهما يدرك ما يشير إليه الآخر. إلا إذا كانت صنعة الكتابة المسرحية قد غلبت على الشاعر فهو لا يفتأ يشير إلى ما يقصده في صورة ملحوظات وتببيهاات علّ القارئ يفيد منها أو المخرج المسرحي يفيد منها.

ثم تأتي الخاتمة البائسة في صورة بشيعة رعبية استطاع الشاعر أن يصورها في تراكب نفسي وجودي متكامل في رموزه؛ فهو يقول: "شاح عنى .. كان قد شاخ .. ولَفَّتْ عنكبوت الليل \_ روحاً عليك اليأس .. وغالته السامة" ..

فأن يشيح عنه: "شاح عنى"، فهذا معناه ازورار مزاجه من الضيق المبرح، أما أنه "كان قد شاخ"، فهو لم يبلغ مرحلة الشيخوخة، ولكنه التاريخ الحضاري المتمثل فيه بأحقابه وأنيسه تظهره وكأنه خبر الحياة منذ فجر تاريخها إلى اليوم فكأنه قد بلغ الشيخوخة التي لم تعد بحاجة إلى خبرة جديدة أو معرفة جديدة.. وهنا يصور الشاعر لباب المصير الذي انتهت إليه الروح وذلك على نحو من تجسيد المعاني الذاتية في رموز نحسها وندرکها وكأننا نشهدها أمامنا تتصور ألماً. "ولَفَّتْ عنكبوت الليل روحاً عليك اليأس وغالته



السامة" .. فعنكبوت الليل قد لقت الروح، وما هو عنكبوت الليل؟ أليست هي ظلمات البغى والفساد التي تكبل الناس بأوزارها؟ وإذا صارت الروح إلى هذا المناص فلن يكون لها ثمة زاد تفتات عليه سوى أن تمضغ اليأس .. "روحاً علك اليأس" .. وإنه لمن المنطقي أننذ أن ينتهي أمر الروح إلى بسوار فقد "غالت السامة" ..

هكذا جاء هذا المشهد على نحو درامي، ولعل انس داود رحمه الله كان في هذا رائداً للقصيدة الدرامية في الشعر العربي ومن ثم فقد جاء مشهدنا هذا ثرياً بالمعاني والأفكار تستجيش الفكر وتستجيش الوجدان بغير أن تهوى إلى درك الغموض العقيم .. ولكنها الوضاعة والرصانة في التعبير، والعمق والحيوية في رموز التصوير ..

\* \* \*

بعد هذا نعالج المشهد الثاني ...

ففي المنظر الأول \_ أو الإيقاع الأول \_ منه وهو طبيعة الشخصية التراجيدية للمشهد، يقول الشاعر مصوراً لصاحبه الآخر:

صاحبي الآخر

نجم في سماء الفكر

دوماً يتخطر

حول سرب من الأشياء

ألوان، وأنواع، ومنظر،

والرمزية هنا مفهومه ومدركة في معانيها ومراميها: فصاحبه له مكانة فكرية مرموقة اجتذبت إليها الأشياء لكل منهم هدفه وهواه وأسلوبه في مناصرة صاحب الفكر المرموق .. وإلى هنا والتصوير حي وعذب طلي ندركه في جلاء، لأننا نعرفه من تجارب حياتنا الاجتماعية .. لولا أن جملة: "نجم في سماء الفكر" من العبارات الاصطلاحية في حياتنا الفكرية.



ثم يأتي المنظر الثاني مصورا لرسالة "النجم الفكري" فقال الشاعر في نسق حوارى:

قلت: يا ... (بادرنى)

\_ ثرثر البلبل أكثر

كان طاووسا، وتياها

وراع الناس ما أفشوه من فكر

لماذا يكسر الجره

والجرة ميراث رقيق

وكنوز الحلم فى الجرة خبء

فى الجملة الأولى: "قلت: يا .." لم يشأ الشاعر أن يكملها عملا بمبدأ التكثيف فى الحوار وليعطى التواتر الإيقاعى قوة .. ثم قال صاحبه: "ثرثر البلبل أكثر .. كان طاووسا وتياها" .. هنا عملية ديكته رمزى، أو توليد رمزى فى النسق الحوارى. فالبلبل هنا هو الشخصية المحورية فى هذه القصيدة الدرامية؛ فإن "ثرثر أكثر" فإن لثرثرته معنى خاصا بشخصيته ورسالته ومن ثم فهى ترمز إلى شئ معين أو عمل معين .. وإذا كانت الثرثرة من طبيعة البلبل ورسالته فإنها لابد أن تكون مقترنة ببعض خصائصها. فالبلبل كان طاووسا، وللطاووس دلالات رمزية، أى أنه \_ أى البلبل \_ كان طاووسا فى ثرثرته. فهل معنى ذلك \_ على التأويل \_ أن الثرثرة تعنى الطلاقة الحرة التى لا تختزن شيئا؟ ومن ثم فإن البلبل لا يخفى شيئا من هواجسه لأنه يشعر بذاته، يشعر بحريته فكان طاووسا فى ثرثرته. أى أنه يزين ما يقول ويحتفل له بكل صوت وبيان. ولذلك فهو يتيه بثرثرته، يتيه ببيانه مدلا على الغير بما يحتقهم ويثيرهم؟. ثم تأتى جملة: وراع الناس ما أفشوه من فكر" .. أى أن الفكر الذى ثرثره البلبل أثارهم، بل روعهم فإذا هم يتناقلون ويتحادثون به. وهذا ما تشئ به جملة: "ما أفشوه من فكر" ..





وكان الفكر الذي تناقلوه وتحادثوا به رمزاً من الرموز، فقال الشاعر: "لماذا يكسر الجرة، والجرة ميراث رقيق .. وكنوز الحلم في الجرة خبء" .. ها هنا أيضاً عملية ديالكتيك رمزي. فالرموز هنا صادرة عن الرموز السابقة. فالتساؤل: "لماذا يكسر الجرة" رمز، من رمز من رموز. فأداة الاستفهام: "لماذا" ليست قصارها أنها أداة استفهام ولكنها في ذاتها أسباب وبواعث وهواجس وظنون، ثم هي سعى إلى غاية وأداء لرسالة.. ثم الفعل "يكسر"، ما المراد بالكسر هنا؟ وما هي صفة الكسر؟ وعلى أية شاكلة نفسية أو عقلية يكون؟ هل يعنى الكسر هنا الجسارة والإقدام والاقترحام؟ ثم، "الجرة"، إلى أى شئ ترمز؟ هل ترمز إلى أصالة الحرية التى كسرت ما حولها من قيود وسدود؟ أم أنها ترمز إلى أصالة التراث الحضارى ولاسيما أنه فسر لها على مرحلتين: "الجرة ميراث رقيق". فكلمة الميراث هنا تعنى التاريخ والحضارة كما تعنى التقاليد العريقة .. أما كلمة "رقيق"، فقد تعنى أنه مما لا قدرة له على الصمود أمام أية نازلة.

فعلى أى شئ كانت تتطوى تلك الجرة؟ يقول الشاعر: "وكنوز الحلم في الجرة خبء" كنوز الحلم؟ هل الكنوز هنا هي الميراث الحضارى للأمة العربية والإسلامية التى يحلم بها العرب والمسلمون ويتشوفون إلى تحقيقها بالسير على غرارها؟ قد يكون ذلك هو قصد الشاعر والعلم عند الله!! ولكن الشاعر يصف الكنوز بأنها خبء. والخبء في اللغة هو ما خبأت من خيرة ليوم ما. فهل المخبوء هنا هو الميراث الحضارى الذى نحن فى حاجة إليه نتزود منه بالمعرفة، ونتزود منه بالقيم الإنسانية التى نقوم بها واقعا ونستشرف منها إلى مستقبلنا؟.. وهكذا يدخلنا هذا المنظر فى مصطخب من الرموز يحوج القارئ إلى البحث الدقيق عن الدلالات المقصودة فى إطار المسيرة العامة للقصيدة. هذا فضلاً على العنت الذى يتكلفه القارئ فى البحث عن المعنى اللغوى للألفاظ عساه يوفق إلى معنى يتلاءم مع الدلالة الرمزية التى يتصورها.



المنظر الثالث هو ما أسميناه: "المخاطر التي تعرض لها" .. وقد أفلح الشاعر في تجسيد ما يمكن أن يصيب البلب، أو صديق الشاعر أو من يتحدث عنه ويقصده.. إنه لم ينص صراحة على ما قد يصيبه. لكنه في صبغة من الاستفهام والتعجب والاستتكار، استطاع أن يحيط الخيال بجو المخاطر التي لا بد أن تحقق بذلك الصديق ولا بد أن تصيبه بشواظها. وذلك من الإبداع التصويري الذي يكفي بأن يستثير في الخيال حرية التصور بغير أن يجسد له صوراً معينة. فيقول الشاعر:

"قلماذا يتجاسر

أمن المعقول أن يقلّته القناص؟

ماذا يتصور؟"

وبين المجاسرة والقنص علاقة تناقض لا ينتهي. فإرادة الحرية جسارة، وائتمار القناص غدر ومخائلة..

وبعد هذا المنظر جاءت جملة تفسيرية على غرار تفسيرات كتاب المسرحية. وإن كنت حقيقة لا أعرف موقعها من الإعراب في سياق المشهد العام كله.. فهو يقول: \_ والعبرة بين قوسين \_ "ومضى عني وقد حل جميع اللغز!!"

وفجأة نجد الشاعر والبلبل قد التقيا على النيل .. وهناك على النيل كان المنظر الرابع، منظر القلق. يقول الشاعر:

ألقاك على النيل

(وفي يمناه منديل معطر)

أصرخ الآن أرج الكون

ماذا يبتغي البلب

أبكي أم أغني

في الميادين التي تضحك مني



لقد كان الشاعر موفقاً إلى حد بعيد في تصوير حالة القلق الوجودي بالقلق التعبيري الذي صاغ به الجملة. فالشاعر يخاطب البلبل قائلاً: "ألقاك على النيل" ثم تأتي جملة توضيحية يقول فيها: "وفي يمناه منديل معطر". فلعل اللقاء في حد ذاته عودة إلى العهد والميثاق والوفاء. وإذا يكون اللقاء على النيل فهو لقاء تاريخي مصيري مع الحضارة.. وحين يكور المنديل في يمناه فاليمين يمن وفلاح وما المنديل سوى صحيفة تاريخه، وما عطره سوى العراقة والأصالة والعظمة التي أفادت العالمين..

هذا كله على التأويل لتلك الرموز المعنة في تداخلها والمعنة في بعدها عن المقصود.. ثم يقول الشاعر: "أصرخ الآن أرج الكون" .. فما دلالة "أصرخ"؟ وما دلالة "الآن"؟ وما دلالة: "أرج الكون"؟ لعل الشاعر يقصد أنه يرفع صوته منادياً أرج الكون، أو التاريخ الحضاري للإنسانية بعامة ويريد أن يشهدنا على ما يفعل البلبل.. ثم يقول فجأة: "أبكي أم أغني"؛ فلماذا إذن؟ هل يبكي إشفافاً على البلبل من مصير رعيب؟ أم يغني فرحاً بجسارة البلبل على مهاجمة التخلف والجمود؟.. وأيا كان الأمر غناء أو بكاء فهو مثير لضحك الساخرين والشامتين والناقمين. وهذا ما يمكن أن نشي به جملة: "في الميادين التي تضحك مني".

وتتم المأساة بشاعة في المنظر الخامس الذي يأتي وكأنه النتيجة

الطبيعية لحالة القلق السالفة، فيقول الشاعر:

دمه الطاهر آلاف من الطير

مناكير برأس، جثث قتلى

على مخدع أو هامى

وفي بؤبؤ عيني

هي تسقينى وأسقيها

ومن النازف قارورة حزني





هل أنا المصدوم وحدي  
هل أنا المجنون .. هل أمضى  
إلى نهر بعيد ..  
أم ترى أنسج أكفاني  
وأستدعي رؤى الجن لدفني  
أم ترى ابخع نفسي

وكعنصر من عناصر التكثيف الرمزي الدرامي لتصوير مدى فداحة  
المأساة في مظاهرها الدامية فإن الشاعر لم يشأ أن يكون صورة متراسلة  
في أحداثها لتكون ما يشبه القصة أو الحكاية. ولكنه جاء بها في صور خاطفة  
من زوايا متخالفة، لكل صورة رمزها بل رموزها وهذا ما يوجب من  
بشاعة المأساة. وقد أفضى ذلك إلى نوع من الغموض المحير حيث لا يستطيع  
المرء أن يقرن جملة إلى جملة ليكون معنى مفهوما مستساغا أو أن الجملة  
الواحدة يمكن إدراكها برمز له مغزاه الخاص .. فالجملة الأولى تقول: "دمه  
الطاهر آلاف من الطير" .. والمفهوم القريب، أن دم البلب يساوي دماء آلاف  
من الطير. أي أن دم نبالة الإرادة الإنسانية يساوي دماء الآلاف من الطغاة  
والمفسدين، والأشياء المنافقين .. ثم تأتي الجملة الثانية: "مناقير برأس، جثث  
قتلى" .. فهل معنى "مناقير برأس"، أن رأس الطغيان والبهتان من البشاعة  
وكان قد ركبت فيه مناقير، وأن جثث القتلى إنما كانت من فعل تلك  
المناقير، أي من فعل رأس الطغيان والبهتان؟

وتزداد حيرتنا حين يقول الشاعر في الجملتين التاليتين: "على مخدع  
أوهامى، وفي بؤبؤ عيني". فما الذي يمكن أن ندركه من مخدع أوهامه؟ إلى  
أي شيء ترمز هذه الجملة؟ هل نفهم منها أن الشاعر قد توهم أن رأس الطغيان  
والبهتان قد نهش بمناقيره أو بأسلحته أو بزبانيته الكثيرين من الناس فإذا هم  
يؤرقونه ليلا عند نومه ويحزنونه نهارا حين يشاهدهم ببؤبؤ عينه؟ .. ثم يقول:



"هي تسقيني وأسقيها" .. هي من؟ هل الضمير هنا يعود على جنث القتلى؟ من الجائز!! لكن ماذا تسقيه هي وماذا يسقيها هو؟ .. ثم يقول: "ومن النازف قارورة أحزاني". ها هنا اقتصاد تعبيرى جميل وبديع؛ فقد اكتفى بدلالة كلمة: "النازف"، وهو الدم عن ذكر كلمة "الدم" .. أما التكثيف الرمزي فإنه جسد حالته النفسية الأسيفة في هيكل محسوس ملموس وذلك ليبين مدى ما أصابه من أسى فقال: "قارورة أحزاني" ..

وحتى يستكمل الشاعر لبشاعة المأساة عناصرها فإنه صور حالته النفسية والوجودية التي عاناها في هذه المحنة. فقد تساءل عن أمرين: أثر محنته في نفوس الناس، والكيفية التي يمكن بها أن يتخلص منها، فقال في جمل واضحة رصينة على شئ من البطء الإيقاعي لنشى بتقل وطأة المأساة: "هل أنا المصدوم وحدي، هل أنا المجنون، هل أمضى إلى نهر بعيد.. أم ترى أنسج أكفاني، واستدعى رؤى الجن لدفنى، أم ترى أبخع نفسى؟" .. ونتساءل: ولماذا رؤى الجن؟ هل لأن الجن هو وحده القادر على أن يحقق تلك الأمنية؟ ويألها من أمنية.. أم أن نبالة إرادة الحرية عند الإنسان لا تقدر إرادة الجن على دفنها؟ .. ونتوقف قليلاً عند قول الشاعر: "هل أمضى إلى نهر بعيد؟"، فلماذا إلى نهر بعيد؟ هل ليلقى بنفسه فيه؟ ذلك هو الأقرب إلى الصواب. ومن ثم فقد جاءت جملة: "أم ترى أبخع نفسى؟" \_ أى ينتحر \_ نافلة ليس لها ما يبررها فهي معنى مكرور لو حذفها لكان أجدى في إحكام المعانى وتكثيفها.

ثم يأتى منظر الخاتمة التي أسميناها "تفاؤل اليأس". فقال الشاعر:

ذبخوا البلبل واغتالوا الضياء

يا أريج الشهداء

هل ترى الوردة والعصفور ..

فى الحقل يتامى



أقبل الآن

فأنفاسك للنور قيامه

\* \* \*

أول ما يلفت نظرنا في هذا المنظر الموسيقي الإيقاعي التي جاءت عليها جملة، وهو ما نفتقده في معظم القصيدة.. فهل أراد الشاعر بذلك أن يثير في نفوسنا طاقات من الإحساس بالأسى على مصير النبالة؟ وهل أراد أن يحتفظ بإرادة الحياة في نفوسنا قوية فتية تتطلع إلى الغد في تفاؤل واستبشار؟ نعم الخاتمة هي .. وكم كنا نود أن يسير الشاعر على هذا النهج من أول القصيدة إلى آخرها .. على أية حال فإن الجملة الأولى جمعت بين وصف واقعة وتجسيد واقعة لشعور نفسي. فهم قد ذبحوا البلبل وهذا وصف واقعي لحادثة. "واغتالوا الضياء"، وهذا تجسيد واقعي لشعور نفسي. وذبح البلبل قد أشرنا إلى دلالة الرمزية. أما اغتيال الضياء فإن الرمز هنا تتسع دائرته لتشمل الكون. ذلك لأن الاغتيال إفساد وإضلال وتقويض لكل بناء يعلن بالحق عن الحق.. فماذا يبقى إذن؟ لا يبقى سوى تاريخ إرادة الحرية متجسدة في تاريخ الشهداء. غير أنه ليس مجرد تاريخ؛ إنه عطر أو أريج يملأ الصدور ويحيى القلوب وينير العقول. وكذلك يرتفع الشاعر بتاريخ الشهداء ويتسامى به ويجعله شهيدا على ما آلت إليه دنيا الناس. وقد جسدها في رمزين: "الوردة والعصفور". فهو يناجيه أسى فيقول: "هل ترى الوردة والعصفور في الحقل يتامى؟"، ثم يناديه في تفاؤل وجيع فيقول له: "أقبل الآن، فأنفاسك للنور قيامه" ..

ومن دقيق تعبير الشاعر هنا قوله: "أقبل الآن"، فالاستعجال هنا، دلالة على أن محنة الإنسان المعاصر قد بلغت ذروتها وأنه لا بد من مواصلة النضال والتحدى. ومن ثم فإن الرمز الكلي للأنفاس والنور، والقيام أن إرادة





الحياة لا يغلبها غالب ولا يقهرها باطش ولا يصرفها عن غايتها متأمر خبيث.. هكذا جاءت قصيدة: "عندما ذبحوا البلب للشاعر أنس داود..  
جاءت على نسق درامي فكان فيها مبدعا وصاحب رؤية إنسانية  
مقابلة تسعى إلى الغد وتتغنى به وتدافع عنه.



## حسين على محمد

حسين على محمد .. شاعر الرمزية النائرة ..

بلغنا هذه المقولة بعد دراستنا لما أبدع من آيات فى الشعر هى بحق  
فتح إبداعى فى الرمزية الشعرية .. وأهم الخصائص التى تميزت بها الرمزية  
النائرة عند حسين على محمد:

\* أولاً، من حيث الشكل:

١- أن تراكب الصور يجمع بين الطرافة والجدّة الجادة التى تتسامى على  
المألوف الذى يتبادله معظم الشعراء المحدثين.

٢- أن موسيقاه الشعرية ذات طابعين: أحدهما مباشر يأتى من التناسق  
الفنى الإيقاعى بين الألفاظ والجمال، والآخر غير مباشر يأتى من  
جسارة المعانى المنبثقة من دلالات الرموز.. وهو فى هذا الجانب  
حاذق صنع.

\* ثانياً، من حيث الذاتية:

فإن شعره ذاتياً مترفعاً على الصخب الاجتماعى لأنه يريد أن يحقق  
وجوده تحقيقاً ذاتياً وفى نفس الوقت يرتفع بالوجود الاجتماعى إلى مقام الذاتية  
.. والذاتية عنده إرادة حرة، الكون عندها كل واحد ومن هنا اصطنع رموزه  
من كل لمحة أو ظاهرة من ظواهر الحياة والطبيعة والمجتمع وكأنه يجاهد  
لإحداث ثورة إنسانية ذاتية لا فى ذات الفرد ولا فى ذات المجتمع ولكن أيضاً  
فى المسيرة التاريخية للإنسان.



ولذلك فإننا سوف ندرس الرمزية النائرة عند حسين علي محمد ..  
لنعرف ما إذا كانت ثورته الذاتية تدفعه إلى مواقف الغموض البهيم العقيم  
أما أنها كانت تنأى به عن ذلك الغموض بوعى يقط وإدراك حصيف  
واقترار فنى على تشكيل الرمز المدل فى بيان وجلاء..

وأود أن أقرر هنا أن الجسارة الإبداعية ريادة وإمامة ولا يعيب  
جسارة الريادة أن تميل عن القصد بعض الميل أو تتجاوز بعض التجاوز..  
ويبقى للإبداع أصالته الجمالية القادرة على أن تبعث فى النفوس حب الحياة  
والمجاهدة فى سبيلها..

ومن ثم فإننا نستهل دراستنا لقضية الغموض الرمزي فى شعر حسين  
على محمد بتقديم جزء من شعره كى يعالجه القارئ بنفسه معالجة التناقض  
الجمالى المقدر للقيم الجمالية .. وإنها لقصيدة: "رواسب قديمة":

"يدفعنى<sup>(١)</sup> ظل العين الليلي ويلقيني فى القاع

فيريد فى الشك النائر

ماذا يحدث فوق السطح الهائج

تصطرع الرغبات المكبوتة .. والأطماع

يتداعى زورقنا الحائر

فوق مياه البحر الهائج

يسقط من عينيها ظل شعاع فتان

يبعث فى الوهم السفلى .. النار القدسية

فأكاد أموت وحيدا

بين الطين ورحم الأرض الحبلى

(١) ديوان: "شجرة الحلم"، تأليف د/ حسين علي محمد، الناشر: الهيئة العامة للكتاب





بالنور العلوى

قبل أوانى

\* \* \*

إن شاعرنا حسين على محمد، أكثر الشعراء جسارة فى توظيف أسلوب الغموض الرمزي لتصوير مشاهد متميزة من الأحداث المعاصرة .. وربما يكون الشاعر هنا أحوج ما يكون إلى الغموض الرمزي حتى يجنب نفسه ما قد يتعرض له من وعثاء الطريق وله بعض الحق فى ذلك. ولكن جسارة الإرادة الشاعرة لم تجعل من غموضه الرمزي أحاجى وألغازاً تعنت الفكر وترهق الخيال وتصرف الذوق عن أن يقبل عليها.. نعم، لم يحدث شئ من هذا، وما هى ذى قصيدته: "تأملات"<sup>(١)</sup> شاهد على ذلك فهو يقول:

"انتشر الليل على طرقات القرية

والمارد أصبح قزما .

والقزم تمطى فى القمم

فانكسرت صدقات البحر

عن رجل فارس

يركب أمواج المد وأمواج الجزر

والحارس فى البر الشرقى ... يلهو بسلاسل قارب"

\* \* \*

والإيقاع السريع هنا يتميز بموسيقاه العالية التى تكاد تفزع الخائر الرعديد.. إنها تستفز الهمم وتستصرخ العزائم بل تبعث الوعي بالحياة أيبا جسورا.. هذا من ناحية الجو الموسيقى العام للقصيدة، فإذا أضيف إليه التراسل المتدفق بين الأبيات حيث تحمل الألفاظ فى تواشج عضوى تناقضاتها

<sup>(١)</sup> من ديوانه: "السقوط فى الليل"، صدر سنة ١٩٧٧، ص ١٤.



المعنوية، فإن هذا يضيف على الصور المتراسلة وضوحا كما يبعث فيها الحياة فإذا هي متجسدة للخيال \_ أو في الخيال \_ تعمرها حيوية الحركة المتواثبة في قوة وجرأة .. وهذا من شأنه أن يلقي في تلقائية لا تكلف فيها ولا اعتساف، من الظلال والأضواء على الصور المتعاقبة ما يزيد الغموض الرمزي حيوية تثير الخيال والمشاعر رغبة في المتابعة تطلعا إلى الكشف الذاتي عن مضمون الرمز ودلالته.

إذن فتراسل الصور الرمزية هنا لا يسمح بحيويته وإيقاعه وتجاوب هذا الإيقاع تجاوبا ذاتيا بين كل صورة وأخرى بسل وداخل الصورة الواحدة \_ لا يسمح بوقوع انقصاص بين عمليتي الاستمتاع العاطفي بالحيوية الفنية للغموض الرمزي، وللتطلع إلى معرفة المضمون الرمزي أو الدلالة المقصودة.. ومن ثم فإن شعر حسين على محمد إذ يتميز بهذا الغموض الرمزي فإنه لا يكّد الشعور ولا يصدع الخيال، بل لا يقهر الفكر .. ولكنه كما قلت يثير الوجدان للاستمتاع بما يصور كما أنه في نفس الوقت يغري بالمتابعة المشوقة إلى التطلع والتعرف .. فحين يقرأ المرء:

انتشر الليل على طرقات القرية

والمارد أصبح قزما

والقزم تمطى في القمم

فإنه لا يملك وسط هذا الغموض الرمزي إلا أن يتابع الشاعر بوجدان مرهف وعقل واع ورغبة ملحة في أن يصل معه أو مع موقفه إلى الغاية المنشودة... فلم؟ لأن الرموز هنا فوق مالها من إيقاع وموسيقى شجية تتبعث من خلال الألفاظ في إطار تراسل الصور ليست غامضة في ذاتها وإلا استغلقت على قارئها وربما على صاحبها بعد فترة من الزمن تتسيه ما كان قد قصده من رموزه أو غموضه..



وربما كانت الموسيقى العالية ذات الإيقاع المهيّب الذى تميزت به بعض الصور فى هذه القصيدة مما يتفق وموقف بعث الإرادة وإحياء الوعي بالمصير التاريخى للمجتمع.. ولكن شاعرنا حسين على محمد لم يشأ أن يترك الميدان بغير أن يظهرنا على قدرته فى صياغة الصور الرمزية التى تتشعّح بالغموض الرمزي القائم فى ألغازه أو "المشكل" فى إشارته ودلالته .. فهو يقول فى قصيدته: "القاع"<sup>(١)</sup>:

هأنذا ملقى فى القاع

أمد يدي إليها

لكن حبيبة قلبى

تهرب من وجهى

من نظرة عينى الخائفتين

وإلى هنا والكلام عليه مسحة الوضوح والمعقولية وإن كان يجهد الفكر والخيال والذوق حتى يستقيم أمره فى الذهن .. ثم نبلغ قاع القاع بما فيه من أهوال وأوجاع فنراه يقول:

ألحق بالضوء

أحاول أن أتشبث بالنيل الطائر

أمسك فى طرف الثوب الشبقى

فيدفعنى الموج التحتى إلى قيعان الظلمة

والعابسة الفاتنة المربدة

لم تتغير نظرتها للمطروود ولم تتحول

هنا يأخذ الشاعر فى التدرج فى إسباغ ظلال الغموض على رموزه

فهو حين يقول:

(١) ديوان: "شجرة الحلم" ص ٣٥.





"الحق بالضوء

أحاول أن أتثبت بالذيل الطائر"

فإن رشاقة التعبير تستخف المرء فيحاول أن يطير ليلحق بذلك الذيل ولكن فجأة تملكه الحيرة: فأى ضوء هذا؟ أهو ضوء الحسناء اللعوب؟ من هو صاحب الذيل الطائر؟ أهي نفسها هذه الحسناء؟ قد يكون .. وقد تكون محنة أخلاقية أصابت المجتمع .. كل ذلك جائز وأكثر منه جائز أيضاً .. فمن يدري؟ فهو يقول: "أمسك في طرف الثوب الشبقي.. فيدفعني الموج التحتى إلى قيعان الظلمة" .. فما هو الموج التحتى يا ترى؟ أهو منطقة اللاشعور حيث تختزن الأشواق المكبوتة والنزعات الغائرة؟ هذا هو مبلغ علمى ومبلغ قدرتى على تأويل هذه الرموز .. وإلا فماذا يقصد الشاعر بالموج "التحتى"، وهل هناك ثمة صلة بينه وبين الموج "الفوقى"؟ وإذا كان هناك موج فوقى فلم لم يدفعه إلى قيعان الظلمة؟ لأنه إذا كان الموج "التحتى" هو الذى دفعه إلى قيعان الظلمة فأين كان هو آنذا؟ ألم يكن بقيعان الظلمة؟ ثم يقول: "والعابسة الفاتنة المربدة" .. فمن يقصد بتلك الصفات الثلاث التى جاء بها على نسق يُطمع منه أن يثير فى نفوسنا النعمة عليها والغضب منها؟ .. ومن هو ذلك المطرود الذى يقصده حين قال: "لم تتغير نظرتها للمطرود ولم تتحول"؟ .. وماذا يقصد بالتغير؟ وماذا يقصد بالتحول؟ وهل التحول هو التغير؟ ومع ذلك سرعان ما عاد إلى سجيته وشاعريته.. فى "حديث<sup>(١)</sup> الليل والنهر" .. حيث قال:

"الليل ينددن أغنية

فتردها الأصداء

النهر يفجر حزنا

(١) من ديوانه: "شجرة الحلم"، ص ٣٢.



سخطا

فلسفة

وغثاء

حب مفقود العينين

لا يبصر إلا وجهها مطلبًا

وشفاها كاذبة شوها

حبي طفل يتسول فى الحانات

يبحث بين الأعقاب

وتحت الأقدام الناعمة الملساء

عن قمر مات

\_ هذا ما قال النهر

\_ لم ينطق شيئًا

\_ اترك ذهلت ولم تسمع

• • •

تمثل هذه القصيدة منحى الرمزية النائرة التى انتهجها حسين على محمد وأقام عليها بناءه الشعرى فصارت محوراً لإبداعه.. فعنوان القصيدة: "حديث الليل والنهر" تجسيداً حياً للمقومات الإبداعية التى حددناها للشاعر فى مستهل دراستنا عنه .. فهو \_ أى عنوان القصيدة \_ رمزى حافل بمعانى الحياة. وهو فى رمزيته يكاد يفصح عن حقيقة الحديث وطبيعته فهو همس ومناجاة أسيفه لا صخباً يصك الأسماع وهنا يقول الشاعر: "الليل يدندن أغنية .. فتردها الأصداء".

ومن جميل التركيب الرمضى الذى يدل على رهافة فى الشعور، ودقة فى التصور أن الشاعر جعل الليل رمزاً على أشجان الإنسان وآلامه فهما من ثم أى الليل والنهر يتعاطفان ويترنمان بأغنيات الأحزان .. غير أن النهر لم



يكن على سجية الليل في الخلق والخلق والغاية.. ففي للنهر حياة .. وفي  
النهر إعمار .. وفي النهر تواد وتراحم .. أجل، النهر هو رمز إرادة الحياة.  
فإن أصاب الإرادة رهق من ظالم باغ؟ هنا ينطلق الشاعر برموزه الثائرة  
في إيقاع هادر معبر عما تكابده، إرادة الحياة من شقاء؛ فيقول: "النهر يفجر  
حزناً .. سخطاً .. فلسفة .. وغناء".

ومن عميق التصور الفلسفي الرمزي أن الشاعر جعل من الرمز  
الكلّي: "غناء"، رمزاً تفسيريًا يفسر به ما صارت إليه دنيا النهر أو ما صار  
إليه حال الفرد والمجتمع .. وما أبدع شاعرنا في تكوين صورته الرمزية  
التي صور بها ملامح "الغناء". وقد جاء بها قوية في بنائها رصينة في  
جرسها. فالحب نضب من القلوب: "حب مفقود العينين" .. ونضوب الحب  
إغراء بالنفاق: "لا يبصر إلا وجهًا مطليًا" .. ولا يسمع سوى البهتان:  
"وشفاها كاذبة شوها" ..

لكن فطرة الحب عند الشاعر ما زالت في نضارتها بل في سذاجتها  
فهى تبحث عن الحب في كل مكان تطلبه في إلحاف ولو عند غير أهله عليه  
يلمح نوراً يثق فيه ويطمئن إليه .. ولكن باعته أفل ..

قال الشاعر:

"حبي طفل يتسول في الحانات

يبحث بين الأعقاب

وتحت الأقدام الناعمة الملساء

عن قمر مات"

ثم قال الشاعر في ختام هذا الجزء:

- هذا ما قال النهر

- لم ينطق شيئاً

- أتراك ذهبت ولم تسمع





والحق أن هذه الخاتمة استوقفتني طويلا .. حيرتني كثيرا .. أدهشتني  
حقا .. فعندما حاولت أن أعرف ماهية هذه الخاتمة لم أهدأ إلى معنى محدد  
فقلت لعقلي: ما رأيك؟ فقال: اسأل قلبك ..  
فأجاب القلب: حسبك أن تحيا في غموض الجمال!!



## ٣

## عبد الله السيد شرف

الشاعر عبد الله السيد شرف هو أحد شعراء الحضارة المؤمنين لا بقضية الشعر فحسب بل بقضية الحياة ذاتها. ومن هنا كان الشعر حياته ورسالته .. ومن البداهة أن من يجعل حياته شعراً ورسالته في وجوده شعراً، وأن يؤمن بأن الشعر هو روح الوجود، أن يتسم شعره أو أن يتحقق في شعره خمس خصائص هي:

أولاً، وضوح الكلمة ومعقوليتها.

ثانياً، عنوية الكلمة وسلاستها، يسمعها المرء وهو مشوق لاستدامتها وكأنها صادرة عنه ترجمة لما يعتل في وجدانه.

ثالثاً، أن تكون تعبيراً عن القلق الإنساني من الوجود وعلى الوجود.

رابعاً، أن تكون رمزاً من جنس ظواهر الحياة، فكل ظاهرة رمز على وجود وكيان ومصير.

خامساً، أن تقرب الإنسان من ذاته ومجتمعه والإنسانية تقرب التعاطف والحب.

بهذه الخصائص جاءت الرمزية في شعر عبد الله السيد شرف ولها طلاوة إنسيابية عذبة لا يصدف السامع عنها أو يزور دونها، أو تعنته بالغاز التجريد الفلسفي المعتسف.. فأنسيابية شعره تحمل في ذاتها أعماق معاني الحياة، ولعل هذا النوع من الشعر الرمزي هو ما تفرد به عبد الله السيد شرف. وكأنه هو في ذاته رمز على أصالة الحياة، ورمز على



جمالها، ورمز على مشقاتها التي تبدو في شعره وكأنها مما يجمل احتماله، أو مما يجب احتماله.

وها هي ذي قصيدة حب تقدمها لتكون دليلاً على العذوبة، والرقّة والسلاسة ولتكون شارة على ما حققه الشاعر في مجال الرمزية .. فهو يقول في قصيدته: "لا أصدق"<sup>(١)</sup>:

حدثوا

أن فؤادي لم يعد يذكر عهدك

لا تصدق يا حبيبي

لم أزل أحفظ ودك

أنت في قلبي تشيد

يا نعيمى

أنت وحدك

رغم بعدى، إن روحى

لم تزل يا حلو عندك

لا فؤادى عنك يسلو، لا

ولن أعشق بعدك

• • •

تنظر في آيات الجمال في الطبيعة وآياته في الإنسان، فنجد أمراً عجيباً هو أن الجمال لا يتقل نفوسنا ولا يزههم أنواقنا ولا يرهق أبصارنا.. لكننا نتملاه بغير أن نمله أو نصدف عنه صدور البشـم.. ولكننا نستديمه ونقول: هل من مزيد .. لأنه يرينا ببساطة رونقة ورقة تناسبه في مكوناته، كم

<sup>(١)</sup> من ديوانه: "العروس الشاردة"، منشورات مجلة "أصوات" صدر في أكتوبر سنة ١٩٨٠.





أن الحياة جديرة بأن نحيّاها، وكم أن الحياة جديرة بأن نذود عنها ما قد يعوقها  
أو يفسد مجراها.. ومن هنا كان حبنا للجمال، هذا الرمز الخالد للحياة.  
يبحث في وجداننا حيرة مزاجها الدهشة، ولكنها حيرة نحبها كثيراً،  
لأننا نكتشف في كل ميسم من مياسم الجمال آيات كانت مستسرة.. فنزداد  
شغفاً ونزداد تقرباً وازدلاقاً.. وهذا هو ما يعيشه الغموض الرمزي عند  
شاعرنا..

فلننظر إذن في هذا الجزء من قصيدته: "الحرف" <sup>(١)</sup> التائه:

مزقت أوراق الخريف وجئت أسمع لحنكم  
ورفعت رأسي كي ألامس خطوكم  
فسقطت مطحوناً على خطين من طول وعرض  
لا يحدّهما نظر

وسمعت جمجمة تفهقه في جنون منتشر  
حاولت لكن ما عرفت لموطئي أرضاً أحط حيالها  
وسألت عن لون الشوارع قد أمر بدركم  
ووضعت إيهامي لأختم صكم  
الحن في أننى فهل من عازف  
ما دام عزفى ليس يطرب سمعكم  
أنسيت حرفي يا رفاق المهزلة  
فوق الدروب الشائكة  
ورأيت نفسي راقصاً  
فوق الدرج  
كانوا الأحوا لي بدرع فوقه باقات ورد رائعة

(١) مجلة: "أصوات"، العدد ٢٠ يوليو ١٩٨٢.



ما إن أتيت ملوحاً بوريقتين وشمعه  
حتى اشمأزوا كلهم  
وانفضت الجبناء .. والدخلاء .. لم يتداركوا  
واداركوا

• • •

نجد في هذه القصيدة خصائص الشاعرية عند عبد الله السيد شرف، كما عيناها ووصفناها.. ونحن إذ ندرسها لتبيان إيقاعية الغموض الرمزي وملامحه الجمالية المتمثلة في عنوبة وسلاسة بيانية، فإننا ندرك جمال الغموض الرمزي من عنوان القصيدة؛ فعنوانها هو: "الحرف التائه".. فلفظه: "الحرف" في ذاتها ثرية غاية الثراء بالمعاني الإنسانية. فهي رمز على الفردية وهي هنا ليست هذا الفرد أو ذاك ولكنها الفرد عبد الله شرف. فهي إذن حياة لها كيانها ولها وجودها ولها دنياها، ولها موقعها في المجتمع وموقفها منه في آمالها وأمانيتها، وفيما يشغلها من صلات الناس بها. هذا هو "الحرف"، أو هذه هي الإمكانيات الإنسانية بعامة.. وهنا يجسد الشاعر موقفه في لحظة متميزة من لحظات اشتجار المصباح الاجتماعية بين الناس، فنعت ذاته أو الفرد الحرف بأنه "الحرف التائه". وتخلق كلمة: "التائه" في تعانقها مع لفظة: "الحرف" ثراء القلق الوجودي عند الإنسان. ويتحقق ثراء القلق الوجودي في تكامل تناقضات العواطف الإنسانية في وحدات ثنائية تجسد كل وحدة انفعالاتها المتدافعة فكانها من ثم تصور التحركات الوجودية لذات الإنسان وهي في اطمئنانها تارة وفي معاناتها تارات وتارات. حتى كأنها \_ أو هي فعلا \_ في ديمومة عاطفية لا تعرف التلبث أو الإخلاد إلى سلام لا ينقضي.. أما الطابع العام للقصيدة فهو فضلا على إيقاعه الموسيقي المتميز بالسلاسة والعنوبة والرقّة في الانتقال من نغم إلى آخر في تلقائية خالصة من التكلف والتصنع \_ فضلا على هذا الإيقاع



الموسيقى السلس فإن الطابع العام للقصيدة يشع ثورة انفعالية تثيرها الرموز  
وهي في تماوجها الإيقاعي .. فهل لنا أن نقول إن الرمزية هنا تجسيد  
للانفعالات الذاتية وهي في لحظات القلق الحاد الشرس، إن أجيز هذا التعبير؛  
فهو يقول:

"مزقت أوراق الخريف وجئت أسمع لحنكم  
ورفعت رأسي كي ألامس خطوكم  
فسقطت مطحونا على خطين من طول وعرض  
لا يحدّهما نظر"

ها هي ذى الرموز الذاتية وهي في تحركاتها الانفعالية: فالشاعر  
مزق أوراق الخريف .. وتمزيق أوراق الخريف فيها التخلص من الجذب  
والعسر على أمل مشوب بالخطر.. ثم يزداد الأمل لهفة وضراعة فجاء به  
الشاعر رمزا على الازدلاف فأصاب غاية الإصابة في تصوير تلك الحالة  
النفسية أجمل تصوير بقوله: "ورفعت رأسي كي ألامس خطوكم" .. غير أنه  
فوجئ بما لم يكن يأمل فيه. وفي هذه المحنة رمز الشاعر إلى فقدان الأمل في  
صبغة موحشة رعبية، فقال: "فسقطت مطحونا على خطين من طول وعرض  
... لا يحدّهما نظر" .. ولا أستطيع أن أزعم أنني فهمت شيئا من جملة:  
"خطين من طول وعرض". فما هنا ثمة غموض صعب تزداد حلكته بقول  
الشاعر: "لا يحدّهما نظر" .. فهذه الجملة ولو أن الشاعر جاء بها لتصوير  
درجة معاناته لطبيعة القسوة التي لحقته إلا أن صبغتها البيانية فاترة \_ أو  
عادية \_ لا تتجاوب مع حدة القسوة تجاوب التكامل الإثرائى ..

ثم كانت المواجهة العنيفة مع البأساء لقي فيها الشاعر السخرية  
المنتقمة مما كان يراوده من أحلام وأمانى .. وممن صدرت السخرية؟ ممن  
خلت أدمغتهم من عقل يفكر ويقدر، ومن وعى يدرك ويبصر .. وفي ذلك



جسد الشاعر هذه الخليقة الشوهاء في رمز يكثف التشفي الأناني فيقول:  
"وسمعت جمجمة تفقه في جنون منتشر".

وفي هذا الموقف الذاتي كثف الشاعر سلوكه نحو ما حاق به فقال:  
"حاولت، لكن ما عرفت لموطني أرضا أحط حيالها".. ثم صار يستثمر الكلمة  
الرمز "حاولت" في إبداع صور رمزية تعبر عن مجاهدته في معالجة موقفه  
التعس الساخر الذي عليه أن يكابده في حيرته بين الأشكال والألوان وتلفه  
على أن يصل إلى خاتمة ولو كانت استسلاما لما يشتهيها الساخرون منه؛  
فقال:

"وسألت عن لون الشوارع قد أمر بدربكم

ووضعت إيهامي لأختم صكم

ولكن وعى الإرادة بذاتها وبغاياتها يستحيل أن تطمسه أو تطويه  
قهقهات الجماجم الفارغة الخربة.. فيتسامى الشاعر بإرادة الحياة في  
تطلعاتها ليجعل من التطلعات لحنا يواجه به الساخرين المتأمرين على إرادة  
الحياة بما يخزيهم ويزهق باطلهم وذلك بسخرية أنكى في الصورة، وأعمق  
في الدلالة؛ فيقول في رمزية ساخرة:

"الحن في أننى فهل من عازف

ما دام عزفى ليس يطرب سمعكم"

أنشد يرتفع الشاعر بذاته فوق محنته فيسمع صوته للوجود كله.. وفي  
هذا الموقف تظهر خبرة الشاعر العميقة في تنسيق التركيب اللغوي البياني  
ليجعل للرمز وجوده الراسخ وفاعليته المؤثرة فقال:

"أنسيت حرفى يا رفاق المهزله

فوق الدروب الشائكة"

ففى الفعل المبني للمجهول: "أنسيت"، معنى البغى الذى قاساه الشاعر  
بان أرغم عليه .. وهو حين أنسى حرفه: "أنسيت حرفى" فإنه قد أرغم .





على أن يتخلى عن فرديته المتميزة .. عن أهدافه الإنسانية. ومن أرغمه؟  
الجماجم المقهقهة في جنون منتشر .. وإنهم لرفاق المهزلة، وأى مهزلة!!..  
وأين أنسيها؟ في الميادين التي تذعرهم وتوجلهم رمز لها الشاعر "بالدروب  
الشائكة".

ثم نصل إلى ذروة الإيقاع الرمزي حيث تألفت المأساة مع الملهاة  
الساخرة وذلك هو العذاب فقال الشاعر: "ورأيت نفسي .. راقصا فوق  
الدرج" .. وهكذا صار غريباً عند قومه .. غريباً عند ذاته .. وذلك هو لباب  
القلق .. إلى هنا وأستطيع أن أقرر أن الإيقاع الرمزي للقصيدة بلغ خاتمته.  
وكان من الواجب على الشاعر ألا يستطرد فيما استطرد إليه لأنه يضعف من  
قوة الرموز في حيوياتها وإحياءاتها الذاتية ومالها من جمال يفجر الانفعالات  
ويثير التساؤلات ويبعث على الدهشة ..

ومع هذا تبقى شاعرية عبد الله السيد شرف وهي قادرة على الإبداع  
في أصالة وتسام يثرى الحياة ويبعث في النفوس الأمل والحب.



## ٤

## فاروق شوشة

هناك العشق الصوفي وله رموزه في شعر المتصوفة استعاروها من معاجم العشاق المتيمين الذين أضناهم الهوى أو قتلهم الهوى وهم بين رنين الكؤوس وانتشاء الصهباء وأنغام الأوتار تعبت بأشواق القلوب .. فكانت لكلمات العشق والضنى وعذابات الهجر والجوى، وازدهاء الخمر وهي تدب في الأوصال معانٍ خاصة عند الصوفية وظفوها أوتاراً للحب عزفوا عليها أنغام عشقهم لربهم مرتفعين بأرواحهم إلى عليين على رجاء الفناء في نور من هو نور السموات والأرض .. ومن هنا كانت رموز العشق الصوفى مباينة لعشق من يطلبون الدنيا لذات الدنيا ويحرصون في اشتياق نهم لقضاء لباناتهم منها..

من هذا المفهوم أستطيع أن أقول وأنا مطمئن إلى تصورى وتقديرى، أن الشاعر فاروق شوشة متصوف في حبه وعاشق في تصوفه.. وبهذه النفحة الصوفية صدر حبه كإنسان يطلب الحياة ويعشقها ويسعى إلى حقه من نعيمها ومتعتها.. وقد انعكست أضواء هذه النفحة على وعيه بذاته وجوده .. فشاء أن يحيى ذاته ويحيها، ويحيى وجوده ويحيها بالرمز، وفي الرمز .. وللرمز.

بهذه القيم الوجودية يحيى فاروق شوشة حياته كذات إنسانية ويحيى أمته في ذاته بروح الوعي التاريخي الذى يدرك عن إيمان وثيق أن وجوده من وجود أمته، وأن وجود أمته من وجوده.. فعالج قضاياها معالجة الحب



مصطنعاً لها الرموز التي صاغ بها آيات حبه للجمال ولكل من يحمل سمات الجمال مجسدة تجسيداً إنسانياً. وما كل شاعر بقادر على تحقيق تلك الإمكانية الوجودية ولكن فاروق شوشه حققها عن وعى واقتدار وخبرة .. لا نسوق هذا التصور جزافاً أو لمأرب نسعى إليه ولكننا نقدمه إحقاقاً لحق الجمال وتركبة لكل عمل جميل ..

وحتى يطمئن القارئ الكريم لتصورنا للرمزية الصوفية التاريخية التي تجلت في شعر فاروق شوشة فإننا نقدم له جزءاً من قصيدته: "صيفيه"<sup>(١)</sup> ليشهدنا كم أحب فاروق شوشة .. وأى محب هو ..

قال شاعرنا:

في تجلى وجهها الطلق الندى  
لغة البوح، وآد المنشد  
رفعة الحلم الكريم المسعد  
وامتداد العمر حتى الأبد  
واشتياق كاللظى في كبدى!  
يا فضاءات الوقار ابتعدى  
وأعزنى جمرة فى الموقد  
وامزج الأمس ببركان الغد  
أى حشد أرتجى! أو مدد!

أى بشرى حملت أعطافها  
فى تنثيها وفى لفتتها  
وبعينيها وقد أومضت  
يا ترى .. تكفى حياة بسطت  
لأروى ظمأ، لا يرتوى  
يا أوان النزق الحلو اقترب  
يا سعار الرغبة الكبرى اشتعل  
وافت اللحظة، فاخلط زمنى  
وأعنى، يا لهول الملتقى

\* \* \*

من حريق الخاطر المتقد  
واشتعال الروح عبر الجسد  
وغوايات صبا لم يرشد  
ذقت ليل البانس المنفرد  
ليس يدرى سرها من أحد

أد لو تدرين ما خلفته  
واندلاع الجوع فى صهد الجوى  
فتن أنت لقلبي خلقت  
لا تكونى ومض حلم فلکم  
أنت عندي هبة الله التى

<sup>(١)</sup> نشرت بصحيفة "الأهرام" ٣/ ٨/ ١٩٩١.



ولدراسة قضية الغموض الرمزي عند فاروق شوشة والذي أسميناه  
الرمزية الصوفية التاريخية فإننا نقدم ما يحقق تصورنا للشاعر بأنه  
متصوف في حبه وعاشق في تصوفه .. تقدمه وعيا تاريخيا جاء نفحة من  
هذا الحب وهذا العشق..

ونتخذ لدراسة قصيد: "العري"<sup>(١)</sup>، وقد جاء فيها:

أنى عشت العمر على بابك  
خمد الشوق ولا انطفأت نار الغربة  
ولظلت سفنى المبحرة إليك تتوء بأثقال الترحال  
جوعا تتضور أو ظمأ  
من يسقيني من خمرك  
يقذف بي في منهلك الساجي المتدفق  
أرشف أرشف حتى أساقط إعياء أو تخمه  
وأعود فتحملنى الأشواق وينقلنى عبء الرغبة  
من أجلك اقتحم الليل وأعبر ساحات الحمقى  
المنتظرين بأعتابك  
وأخوض وجوه المبهورين الممتثلين لأهدابك  
يرجون الإنز لعل حديثا منك لعل إشاره  
أو حتى ظلا من بسمه

• • •

الطابع العام لهذه القصيدة ذو ثلاث صور كلية يتقدمها العنوان وله  
مفهوم خاص .. لقد جاء في كلمة واحدة: "العري"، وإنها لكلمة تفسح للخيال  
مناوح التخيل بغير حسابان في استحضار المناظر والمشاهد وما للمناظر من

<sup>(١)</sup> من ديوانه: "العيون المحترقة" ..





شخص وأناس بينهم علاقات وصراعات، وما للمشاهد من صروف وتغيرات، وما في المشاهد من وقائع وأحداث وضحكات ودموع وآهات .. وما في المشاهد من أضواء وظلال .. وما في المشاهد من نفوس مررت على المخائلة والعدوان وأخرى مغلوبة على أمرها .. وهكذا تأتي كلمة: "العري" لتفتح لبصائرنا كل هذه المشاهد وكأنها تقول لنا لا تعجلوا في الحكم على المظاهر أو بالمظاهر، وحاولوا أن تدركوا الدنيا ببصائر واعية، وأن ترفعوا عن الناس ما استتروا به من أروية وما تقنعوا به من أوجه، حتى تسفر لكم الحقيقة بيضاء نقية ..

إذن فعنوان القصيدة ليس مجرد عنوان أو يكفي أن نقول إنه رمز ولكن الشاعر أبصر بوعيه العميق أن ماهية الرمز هي استثارة خيال القارئ وفكره وشعوره ونقله إلى حالة الحضور الواعي وكأنه يشهد الأحداث في واقعيتها ..

أما الصور الكلية الثلاث فهي:

أولاً، الموسيقى الظاهرة التي تثير العاطفة إثارة شجية لا إثارة الصخب ذي الأصداة الحادة .. إنها موسيقى شجية مزاجها أسي رقيق. هذا ما نشي به صور القصيدة، ألفاظاً وجملًا ومعاني وهي تتراسل: يثرى بعضها بعضاً ويحيى بعضها بعضاً ومن خلال هذا التراسل تتبعث الموسيقى أرسالا من الأشجان.

ثانياً، إن القصيدة رمز كلي على حب شف صاحبه يعاني من لوعته شغف التطلع إلى عودة الوصال.

ثالثاً، أن القصيدة في ذاتها رمز كلي متعال، إن أجز هذا التعبير، فالشاعر يتعالى به على ظمأ النفوس إلى الهوى البشري ليكون حبا للوطن أو الأمة.



ثم تأتي الإيقاعات التصويرية التي تفسر الرموز الكلية متمثلة في الأبيات على نسق متدرج حتى تنتهي إلى الخاتمة التي قصدها الشاعر. ويمكن تحديد الإيقاعات بأربعة .. فالإيقاع الأول هو إيقاع المعاناة، وقد صورها الشاعر في مشاهد تجسد توتر القلق وصاحبه بين محنة الانتظار ومحنة الارتباب، حيث تلذعه مضانك حادة، تارة هي لهب لشوق وتارة هي نار الغربة. وهو في كل صابر على مشقات السفر.

وكذلك جاء توتر القلق في محنة المعاناة الذاتية برموز نفسية وطبيعية وجسدية وكان الوجود كله في قلق من أجله \_ من أجل الشاعر الذي قال:

"أنى عشت العمر على بابك

خمد الشوق ولا انطفأت نار الغربة

ولظلت سفنى المبحرة إليك تتوء بأثقال الترحال

جوع تتضور أو ظمأ

فالشاعر جاء في هذه الرموز المتراسلة بأحد توترات القلق: فهو سورة، وهو سعيير، وهو جوع، وهو ظمأ، وهو تبعات تقال..

ثم الإيقاع الثانى .. وهو تصوير للقلق وهو يبصر شعاعا من أمل. فجاءت الرموز لتصور الموقف الوجودى الجديد فكانت:

"من يسقيني من خمرك

يقذف بى فى منهلك الساجى المتدفق"

تلك نبضات لحب ملك على صاحبه زمام إرادته .. ومما نلاحظه هنا أن الرموز وإن كانت واضحة في سفر لا يحوج إلى شئ من عنق التأويل .. إلا أننا نتوقف عند جملة: "منهلك الساجى المتدفق"، فهذا التصوير الرمزي

فيه شئ من التهاافت لا يتفق مع الرموز السابقة في حيويتها وعمقها وتكاملها: "قالمنهل" هو موقع الشرب، و"الساجى" هو الساكن القرير. فكيف يتفق أن يكون المنهل ساكنا ومتدفقا في آن واحد؟ والتدفق حركة متدافعة وصخب!!



ثم الإيقاع الثالث .. وجميل من الشاعر أن يصور تحقيقه للحلم بالحلم، وتحقيقه لأمانيه بتصويرها على أجمل ما يكون وأهنا؛ فيقول:

أرشف أرشف حتى أساقط إعياء أو تخمه  
وأعود فتحملنى الأشواق ويتقلنى عبء الرغبة

وفى الإيقاع الرابع، يشهدنا الشاعر إبداعاً فنياً فى تركيب الصور الرمزية وتنسيق مواقعها؛ فيقول:

"من أجلك أفتحم الليل وأعبر ساحات الحمقى  
المنتظرين بأعتابك"

فها هنا إرادة حرة جسورة أو رغبة طاغية لم يجد الشاعر مناصاً من أن يجاهد فى سبيل تحقيقها إثباتاً لوجوده من ناحية وتأكيداً لحبه من ناحية أخرى .. ولا أقول عن الرموز هنا إنها غامضة أو عقيمة ولا أقول إنها ملتوية ولكنها متناقضة الدلالة ومن ثم فهى تؤدى إلى شئ من الحيرة مما يقصده الشاعر؛ فهو يعبر ساحات الحمقى المنتظرين بأعتاب الحبيب، فكيف يحمقهم وقد سبق له أن عاش العمر على باب ذلك الحبيب؟ أم أنه يجمعهم لأنهم يأملون فيما ليس لهم حق فيه؟

ثم نأتى إلى الخاتمة لنجد إرادة الحب ما زالت على قوتها وجسارتها لأنها لا تعرف الخضوع أو الخنوع فهى أبداً: تفتحم الليل .. تعبر ساحات الحمقى .. وها هى ذى تخوض وجوه المبهورين بجميل حبه للحبيب الجميل فيقول الشاعر أو تقول إرادة الحب:

"وأخوض وجوه المبهورين الممتثلين لأهدابك  
يرجون الإنن لعل حديثاً منك لعل إشاره  
أو حتى ظلاً من بسمه"



وهكذا جاءت رموز إرادة الحب عند الشاعر أو عند بني أمتة فكلهم  
يتمنون منها إشارة "أو حتى ظلاً من بسمه"، لأنها حبيهم الأسمى أو الأقدس  
من أجلها يقتحمون، ويخوضون، ويعبرون، ويرجون...





## محمد إبراهيم أبو سنة

أما الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة فإنه يصطنع منهاجا متميزا يجسد شخصيته بطابعها الذى تعرف به بين سائر الشعراء فلا نخطئها ولا نغفلها أو نتغافل لقدرها الأدبى ولشاعريتها الأصيلة.. وهو بهذه الشاعرية يعطينا صبغة لها جدتها ولها رونقها. والجدة هنا طرافة إبداعية وجدانية لها القدرة والفاعلية على أن تستجيش الوجدان فإذا هو مقبل عليها فى تلقائية مستهامة ابتعثها الشوق إلى تصور الرموز فى مشاهدتها المتناغمة بإيقاع الموسيقى البيانية وهى مناسبة فى رقرق من العبارات التصويرية الصدوحة. ومن هنا كان الغموض الرمزى عند محمد إبراهيم أبو سنة \_ وهو كما قلت صبغة غالبية على شعره \_ مثيرا للشجن، مثيرا للتطلع الوجودى للحياة فى حاضرها ومستقبلها، وفى نفس الآن مثيرا للتفكر .. فيرد المرء إلى ذاته وكأنه يفرض عليه أو يوجب عليه أن يقف من كل ما فى الحياة موقفا أخلاقيا جادا. فلا فسولة ولا إمعية.

إن الغموض الرمزى عند محمد إبراهيم أبو سنة هو فى لبابه دعوة الذات إلى أن تحيا الوجود عن وعى وإدراك والتزام.. وهذا يفضى إلى أمرين: الأول، أنه يرتفع بالإنسان إلى اليقظة والحضور، الثانى، أنه يثير فى نفسه التساؤل وذلك بغير أن يقنط من إدراك الدلالة الرمزية.



والغموض الرمزى عند شاعرنا هو غموض موحى وهو موحى لما به من نضارة وعذوبة وشفافية تغرى المستمع أو القارئ أن يتأول ويتصور ويبدع لذاته ما شاء خياله أن يبدع من صور الهواجس والمعانى. وحتى يفتتح القارئ الكريم بنقويمنا لصبغة الغموض الرمزى عند محمد أبو سنة فإننا نقدم له قصيدته: "ذاكرة الياسمين"<sup>(١)</sup> مثلاً كاملاً لما حددناه فى صبغة الغموض الرمزى التى اصطنعها منهاجاً شعرياً. نقدم منها جزءاً الأول ليتذوقه القارئ فيكون له تصور الذاتى الخالص وتقويمه الذاتى الخالص.

يقول شاعرنا فى الجزء الأول من القصيدة:

كان يمضى إلى نرجس فى البرارى  
... يظله بالحنين

وكان يشاكسه بالأغاني ..  
... ويلقى عليه النجوم التى ..  
.. أزهرت فى العيون  
كان يهفو إلى فرح طاعن ..  
.. فى الأساطير منذ صباه ..  
.. الذى يسكن الآن ..  
... ذاكرة الياسمين

...

كان يلقي هواه

.. يفسر أحلامه فى اشتباك اليدين

فى اشتعال الربيع الموضح ..

<sup>(١)</sup> مجلة "إبداع" عدد مارس ١٩٩١، ص ٥٩.



.. في نظرتين

في التفاف الغصون على زهرها

في انصهار القلوب على شفتين

كان يمضي على رسله ..

.. للفضاء الذي يتمد في روحه.

يتجمد في عينه ... دمعتين

\* \* \*

ثم نعرض الجزء الثاني الذي جعلناه للمعالجة النقدية .. وقد جاء فيه:

خالفته المسافات ... فانشق ..

بين مفارقها ..

غنوة غنوة ..

ترتديها الفصول

كان يجلس خلف طفولته ..

... خنجر لا يزول

ووراء رجولته شاعر

حين يهفو يقول

\* \* \*

أسلمته الميادين للطرق الضيقة

أسلمته السهول لأغوارها المحرقة

أسلمته الدروب إلى غيرها

فارقته البراري بأمطارها

فاجأته الأفاعي ..

... بأسرارها

فاجأته فلاينها ...



ثم غنى لها ... كى تنام بعيدا ...

.. عن العش .. عش اليمامات

حيث القمر

ساهر فى الغصون

يغنى لأفراخها فى انتظار المطر

• • •

المساء الكئيب الذى يهبط ..

... الآن من شرفات العواصف ..

... يغلق فى وجهه ..

... طرقات المدينة

• • •

إنه حائر باليمامات ...

... كيف سيطلقها فى سماء القرون

حرة مثل ضوء المحبة

.. تهدل للعاشقين

حائر باليمامات يمضى

يزلزله خوفه

من عواء الذئاب

ممعن فى الحضور ... الغياب

ينتحي والعواصف ركنا..

.. على بعد قرون من الحلم ..

يخرج أشواقه من ثنايا ..

.. أباطيله

يعتريه الغروب





يعترية النداء الأخير  
للتى تتطوى في انتظار المصير

\* \* \*

كان يجلس خلف طفولته ..  
... خنجر لا يزول  
وراء رجولته شاعر

حين يهفو يقول

\* \* \*

يجسد هذا الإيقاع حيوية الوجود التاريخي للإنسان وهو فى موره  
المتدفق من الأحداث الكبرى التى تعطيه ملامحه وخصائصه، وتعطيه فى  
نفس الوقت ماهيته وما يمكن أن توحى به من معالم لها سماتها المحددة  
البارزة.. ومما نلاحظه هنا الإقتدار الفنى للشاعر فى إقناعنا بأننا لا نبصر  
صورا ومناظر لها رواؤها أو لها صبغتها المتباينة فى الألوان والظلال  
وتراكب الشكول \_ الإقتدار الفنى للشاعر يظهر على أعمق وأصل ما يكون  
فى جعله الحياة متجسدة فى الرموز، وجعل الرموز تتجسد فى حيوات بينها  
علاقات وجودية وكونية معا. فنحن هنا نشهد حياة ولا نبصر صوراً معبرة  
عن حياة أو هى ظلال لحياة .. وذلك هو نضار الإقتدار الفنى الصناع.. انظر  
كيف جعل الشاعر "ذاكرة الياسمين" تتفتح عن نخر تاريخها فى انطلاقات  
رمزية جسد بها الشاعر كيفية تذكر الماضى أو تصوره ومعاناته من جديد؟  
ففى غلالة من الغموض الموقظ للوجدان والوعى والباعث للخيال لإدراك  
ما شاء له أن يدرك من المعانى والدلالات \_ يقول الشاعر:

خالفته المسافات .. فانشق ..

بين مفارقها ..

غنوة غنوة ..



### ترتيبها الفصول

"فمخالفة المسافات"، معناه عدم الاستمرار في التقدم والارتداد إلى الماضي كما يشي بذلك المعنى اللغوي لكلمة: "خالف". وفي ذلك دلالة على الدقة الفنية في تجسيد المعنى .. وما المسافات إذن سوى آتات الزمان وقد توقفت عن الصيرورة لترتد إلى الماضي أي التاريخ.

أنشد تبجست "الذاكرة" وهي بين مفارق المسافات أو بين شعاب التاريخ بصنوف من المعاناة نعتها الشاعر بأنها أغان: "غنة غنة" .. والرمز هنا غامض بغير شك ولكنه في غموضه أبلغ في الدلالة من الإسفار والوضوح لأنه يكتف المشاقة الوجودية النفسية في تراوح أحوالها وهي بين الشقاء والرخاء أو بين اليأس والرجاء وكأنها فصول السنة في تباين أحوالها.. قلنا إن الغموض الرمزي عند محمد أبو سنة ذو صبغة خاصة تتفرد بخصلتين وجوديتين هما، أنه يرتفع بالإنسان إلى اليقظة والحضور، وأنه يبعث التساؤل الطلعة بغير إقناط عن إمكانية الرؤية الخيالية. تلك الرؤية التي تريح وتسعد وتعمق من الشعور بالحياة وإن ألم وأقلق .. إنه يعاطف الوجدان على الحياة في إيثار نبيل ..

تلك هي ماهية الغموض الرمزي عند شاعرنا؛ نلمسه أول ما نلمسه في عنوان القصيدة ذاته. فالعنوان: "ذاكرة الياسمين" يحمل في ذاته طاقة الرموز الوجودية وكأنها إمكانية الكلية تبشر بدنياها وعالمها وقد انشحت بوشاح الغموض الذي يومض بتوترات مشعة بأنها سوف تفضي إلينا بحياة ووجود .. أجل، بأسمى ما في الحياة والوجود، وإنه للتاريخ وروح هذا التاريخ وهو الإنسان.

فالذاكرة في نضارها هي التاريخ بما حفل به من أحداث ووقائع، وبما حفل به من آمنيات تحققت أو لم تتحقق، وهو اجس وظنون ومخاوف تحققت أو لم تتحقق.. هذا هو التاريخ ولا تاريخ أو لا ذاكرة إلا للإنسان. وتتعانق



لفظة: "الياسمين" مع لفظة: "ذاكرة" لتشى لنا بأن للروح صفاء نورانيا رقيقا.  
وأن هذا الصفاء النوراني يحمل من رقة العطر ومن عطر الرقة ما لا  
يضارعه آخر فى شرح النفوس شرح الإرادة المصرية على الحياة أيا كانت  
البوائق التى تخشاها أو التى لا تتوقعها..

هذا هو العنوان فى غموضه المأنوس والمثير معا ..

ولعل الإيقاع الأول السابق يمثل المعانى الرمزية فى تجسيد كلى  
رفاف بالانطلاقات الحية والتوترات الشجية التى تشوق إلى مشاهدة الذاكرة ..  
أجل مشاهدة التاريخ .. أجل معاينة التاريخ بل معاناته. وبعد هذه النفحة  
الكلية الأولى التى نضحت بها ذاكرة الياسمين نجد الشاعر وقد صور لنا  
معان من الذاكرة هى فى ذاتها أحداث وجودية ونفسية تختلط فى تاريخها  
بمشقات ومصاعب المعاش الإجتماعى الذى يتراكض الناس نحوه  
ويضطرون .. فهو يقول فى الإيقاع الثانى من القصيدة:

خالفته المسافات .. فانشق

بين مفارقها ..

غنوة غنوة ..

ترتديها الفصول

ثم يتهادى بنا الشاعر فى مجرى تاريخه ليبلغ بنا مرحلة طفولته  
فيصورها بأنها كانت طفولة أسيفة وجيعة ابتلاها الأمس بقسوته:

كان يجلس خلف طفولته ..

.. خنجر لا يزول

ومع ذلك فقد كان عليه أن يجاهد ويجاهد بإرادة جسورة وروح حرة

لا تخشى أن تقول كلمة الحق .. نعم، ووراء رجولته شاعر:

.. حين يهفو يقول



هكذا غموض رمزى دقيق فى دلالاته عميق فى معناه وخصيب فيما ينضح به من أشجان المعاناة .. فهى من ثم ليست دانية يستطيع إدراك دلالتها إنسان نصف يقظ أو نصف واع أو نصف مشغول بشئ آخر. ولكنها تفرض على الإنسان الحضور الوجودى الذى يتسامى على مشاغل المعاش فى سبيل المعاناة الذاتية الخالصة لما تصوره ذاكرة الياسمين من أحداث تاريخها..

\* \* \*

ثم يصور لنا الشاعر مرحلتين من تاريخ تجربته هما لباب التصور الوجودى للمقاساة الذاتية فى صورتين هما: حركة التمزق فى أشكالها الرهيبة التى لا يريد لها أو التى يجفل منها .. والثانية حركة القلق الوجودى النفسى التى تخلفها حركة التمزق أو التى تصحبها وكأنها نتيجة طبيعية وتلقائية .. وهنا يأتى الغموض الرمزى ضرورة فنية ألزمت الشاعر بتصويرها فى شكولها المتواترة فى غيم لا يطمسها ولكنه يوحى بها فتثير فى النفوس أشجانا غير محدودة. وهذا من شأنه أنه يعاطف معه الغير ليشاركه فى محنته، أو ليأخذ نصيبه من الأسى الذى تطرحه الحياة فى طريق الإنسان.

ها هى ذى رموز المعاناة الوجودية النفسية فى حركتها .. يقول شاعرنا:

أسلمته الميادين للطرق الضيقة  
أسلمته السهول لأغوارها المحرقة  
أسلمته الدروب إلى غيرها  
فارقته البرارى بأقطارها  
فاجأته الأفاعي ..  
... بأسرارها





نحن هنا بين غيوم الغموض الرمزي تعوقها عواصف المتغيرات النفسية والاجتماعية فحملت الشاعر إلى مواطن العذاب التى يخشى بأساءها وضراءها ..

ومن إبداع الشاعر فى تصوير سرعة الحركة وهى فى انطلاقاتها الرمزية أنه يكرر لفظة أسلمته ثلاث مرات ليخرج بنا من عسرة ليدخلنا فى أخرى أصعب منها وأشد نكرا .. ومن ثم يجد الخيال منادحه فى حريسة التصور لا يضجره غموض صفيق ولا ترهقه ظلمة رعيبة: فالمبادين رموز .. والطرق الضيقة رموز .. وحركة البرارى فى مفارقها رموز .. والأمطار رموز .. ومفاجأة الأفاعى رموز .. وأسرارها التى تنفثها رموز ... وهكذا عيلم صخاب رعود يورث الأسى والحسرة، كما يورث الخوف والخشية .. وتلك هى معاناة الحياة الإنسانية أو ذاكرة الياسمين!!

أما المرحلة الثانية فهى حركة القلق الوجودى النفسى الناتجة عما أسميناه بالعيلم الصخاب الرعود:

وإنه لمن اليسير على القلق الوجودى النفسى أن يفضى بصاحبه إلى الإغماض فى التعبير عما تتوء به ذاته من أوهاق الظنون؛ أو أن يعجزه عن القدرة على التعبير. فيكون التصوير أنثى مزقا مضطربة لا تستقيم على نسق فنى معلوم الهوية معقول البيئة.

غير أن محمد إبراهيم أبو سنة تمكن باقتدار فنى من أن يصور حياة القلق قصة مثيرة لها مواقفها وشخصياتها ولها تناغم إيقاعى يثير الجزع كما يثير التساؤل اللهيف..

ومن دلائل الاقتدار الفنى عند شاعرنا براعته فى تكوين الصور الرمزية فى مشهد طبيعى متكامل الرموز وكأن الطبيعة ذاتها تشارك الإنسان فى محنته التى ابتلى بها أو فتن بها .. فيقول عن ذاته أو ذات الإنسان: إنه حائر باليهمات ...



... كيف سيطلقها فى سماء القرون

حرّة مثل ضوء المحبة

.. تهطل للعاشقين

حائر باليمامات يمضى

يزلّزله خوفه

من عواء الذئاب

ممعن فى الحضور والغياب

\* \* \*

فماذا نقول إذن عن الغموض الرمزي عند الشاعر محمد إبراهيم أبو

سنة؟

لقد جعل منه حياة تثرى الإنسان باليقين الثابت والبصيرة الصائبة ..

أجل وتغنيه بالحب الجميل ...



٦

## فاروق جويده

وقع اختيارنا على قصيدة: "وجهان في المرآة" .. للشاعر فاروق جويده. فهي تصور شاعريته المبدعه على أعماق ما يكون الإبداع، وأصل ما يكون ..

### القصيدة

وجهان يلتقيان في المرآة  
ترحل زكريات الأمس ..  
تسقط من مآقينا الصور  
يتقارب الوجهان بين الناس  
يبتسمان .. يرتعشان .. يقتربان  
يغلبن الحذر ..  
الوجه أعرفه أراه الآن محفورا  
على قلبي كأيام العمر  
والناس حولي ..  
والزحام سحابة سوداء  
والأجسام أكوام مبعثرة  
نسميها .. بشر ..  
والأفق أشباح محنطة تطوف



كؤوس عمر صاحبات

أمنيات ضائعات ..

وارتعاشات على وجه الوتر ..

هذى الوجوه رأيتها .. وعرفتھا

والكل فى صمت .. عبر ..

وأراك فى عيني

بريق فراشة بيضاء

تلقبها الرياح ... إلى المطر

\* \* \*

يتباعد الوجهان فى المرأة

ينشطران كالأوراق

ينزعها الخريف من الشجر ..

الوجه يخبو فى ضجيج الناس

أسرع خلفه

فأرى عيون الناس

أطلالا من الذكرى لعمر ضائع

من باع منهم .. من تخاذل .. من غدر ..

يخبو بريق الضوء فى المرأة

يطفو ألف وجه فوق أشلاء النهر ..

تبدو الدمامة فى الوجوه

أتوه فى الأشباح ..

ترصدنى ابتسامات كفيفات

يبعثرها الضجر ..

ووقفت بين الناس





أسأل صمت نفسى فى أسى  
من يا ترى سرق القمر ..  
قد كان منذ دقائق  
يسرى على العينين  
نورا .. كابتهالات السحر ..  
قد كان فى المرأة  
يرسم فى عيونى  
ألف طيف للربيع وألف لون للزهر ..  
\* \* \*

أشتاق وجهك فى زحام الناس  
أعرف أن هذا الوجه  
يحمل ألف سر ..  
هو دمة الموج المسافر  
وارتعاشة لؤلؤ سجنوه قهرا .. فانكسر  
الوجه فى المرأة  
يبدو ثم يخبو خلف ضوء باهت  
وأعود أرصده ويختلنى النظر ..  
وجهى على المرأة مصلوب  
يحدق فى الوجوه .. وينتظر ..  
يا أيها القمر المسافر  
أين أنت الآن  
من أغراك بعدى بالسهر ..  
قد تاه وجهك فى الزحام  
فأين أنت الآن منى ..



من ترى أغرى اللألى بالسفر ..

\* \* \*

يتجمع الوجهان يقتربان .. يبتعدان

ثم يعود وجهى ينشطر ..

يتقارب الوجهان في المرأة

يلتقيان ..

يتحدان ..

يبتسمان للأيام .. لكن في حذر

ما زلت المح في عيون الليل

أشباحا .. نسميها بشر

ما زلت أرقب في ضباب العمر

جلادا نسميه القدر .

ما كان قبلك قد عبر

لم يبق من أحد أثر

وجهى ووجهك باقيان ..

وكل ما قد كان

ولى .. واندثر ..

حين نرتل هذه القصيدة أول مرة .. للتعارف، وحين نرتلها مرة ثانية

للتذوق والاستمتاع الجمالى .. ثم نرتلها مرة ثالثة لاستبانة أظهر الخصائص

والصفات فإننا نجد الخصائص الآتية:

\* أول هذه الخصائص أن الطابع الكلى للقصيدة طابع إيقاعى رمزى يتمثل

في أربعة مقاطع كانت افتتاحياتها:

وجهان يلتقيان في المرأة

يتباعد الوجهان في المرأة



أشتاق وجهك فى زحام الناس

يتجمع الوجهان يقتربان .. يبتعدان

\* ثانى هذه الخصائص أن لكل مقطع رموزه الخاصة به والتي تعبر عن المعاناة الذاتية لمحنة الشاعر.

\* ثالث هذه الخصائص أننا نكاد نحيا فى جو رمزى خالص مما قد يخلق فى نفس المتذوق إحساسًا بالغموض لأنه يحار أمام احتمالات التأويل والترجيح الكثيرة لكل صورة من الصور.

\* رابع هذه الخصائص أن الشاعر اعتمد اعتماداً شبه كلى على تجسيد الانفعالات الوجدانية من ألم وقلق وبأس وأسى، واستبشار وارتياح، فى صور أخذ عناصرها من عناصر الوجود الطبيعى فى السماء والأرض. ولهذا، وحتى يؤصل واقعية رموزه فتكون صوراً لا شبه صور فإنه ضرب صفحاً \_ إلى حد بعيد \_ عن الأساليب البلاغية التى يصطنعها الشعراء مطيبتهم فى الوصف والتعبير كالتشبيه والاستعارة وغيرهما.

\* \* \*

أما المقطع الأول فيتألف \_ حسب تقديرنا \_ من أربعة إيقاعات .. يقول الإيقاع الأول منها:

وجهان يلتقيان فى المرأة

ترحل زكريات الأمس ..

تسقط من مآقينا الصور

يتقارب الوجهان بين الناس

يبتسمان .. يرتعشان .. يقتربان

يغلّبنا الحذر ..

الوجه أعرفه أراه الآن محفوراً

على قلبى كأيام العمر



إن الإفتتاحية الرمزية هنا تبشر بفيوض من الرموز التى تستغرق مواقفها من الحياة "فالوجهان يلتقيان فى المرأة. والوجهان هنا هما الذاتان: ذات الشاعر، والذاتى التى أهمته وشغلته. وحين يلتقيان فإن فى اللقاء تقارب وتفتح وبث أشجان واستعراض مواقف. فإذا التقيا فى "المرأة" فإنه اللقاء فى التاريخ، فالتاريخ هو المرأة الصقيلة المجلوة التى تتعكس عليها أحداث الماضى فى تدافعها حيث تتجلى واقعا تعانيه الذات .. أجل، "ترحل ذكرى الأمس .. تسقط من مآقينا الصور".

ويلوح على هاتين الجملتين مس من غموض معنت بغير شك. فإذا رحلت ذكرىات الأمس، و"الأمس" تاريخ فإنها تظل موجودة فى الأخلاذ تسترجعها العيون \_ أو المآقى \_ تسترجعها فى صور وكان أحداثها وقعت لتوها. وهذا ما يشئ به الفعل المضارع: "تسقط" .. والالتقاء فى الماضى أو الالتقاء بالماضى لم يكن هينا ولكنه كان صعبا صعبا. فهما يتقاربان غير عابئين بمن حولهم وإن كان القلق قد استبد بهما .. وما القلق؟ إنه كما يقول الوجوديون: "نفور عاطف وعطف نافر". وقد جسده الشاعر أقوى تجسيد وأعماقه فى رمزية شفيفة فقال: "يتقارب الوجهان بين الناس \_ يبتسمان .. يرتعشان .. يقتربان .. يغلبنا الحذر" .. أليس الابتسام، ثم الارتعاش، ثم الاقتراب، ثم غلبة الحذر، أليست تلك هى أهم خصائص القلق الوجودى؟ أو ليس كل منها دلالة رمزية على حالة نفسية وجودية عاناها كل وجه من الوجهين؟

ثم يعبر الشاعر عن عمق الصلة التى تربطه بالغير وبعد تأثيرها فى حياته فى أسلوب معهود أقرب إلى الرصانة النثرية فيقول: "الوجه أعرفه أراه الآن محفورا .. على قلبى كأيام العمر" ..

ثم يأتى الإيقاع الثانى وقد خلا تقريبا من الرمزية فهو أقرب إلى الصور المطروقة المتداولة؛ فيقول:





والناس حولى

والزحام سحابة سوداء

والأجسام أكوام مبعثرة

نسميها .. بشر ..

إلا أن هناك رمزية ندركها بالتحليل الدقيق .. ودلالة الرمزية هنا هي  
لا مبالاة الشاعر بما حوله لأن شغلانه الأوحى هو حبيبه. ومن ثم فإنه جسد  
هذه اللامبالاة فى تلك الأسماء: "الناس .. والزحام .. والأجسام". ثم يختتمها  
بما يشى بالاستهانة فيقول: "نسميها بشر"

ثم يقول الشاعر فى الإيقاع الثالث

والأفق أشباح محنطة تطوف

كؤوس عمر شاحبات

أمنيات ضائعات

وارتعاشات على وجه الوتر

والصور المتلاحقة هنا والمتكاملة ذات موسيقى منبعثة من الألفاظ فى  
جرسها وإيقاعها التفعيلي، ومنبعثة فى نفس الآن من دلالاتها الرمزية التى  
نستشعرها فى معانيها.. أجل، غير أن استشعارها يدخلنا فى معاناة الدلالات  
التي تغمض علينا حقائقها.. فما هى دلالة الأفق هنا؟ هل هو التاريخ بما  
يحفظه لهما ويحفظانه له؟.. وحين يقول الشاعر: "أشباح محنطة تطوف"، فما  
هى الأشباح المحنطة؟ أهى الذكريات التى سجلها لهما التاريخ تطوف اليوم  
بخيالهما أو تطوف بحاضرهما؟

وفضلاً على تلك التساؤلات التى يمكن أن تثير الفكر فإنه يمكن القول إن  
الشاعر كان مبدعاً فى تصوير التوترات الوجودية للأسى على الماضى  
بذلك التكامل الرمزي الذى جاءت به العبارات. نستشف هذا من دقة اختيار



الألفاظ التى تركبت منها الجمل: " فالأشباح محنطة.. والكؤوس شاحبات..  
والأمنيات ضائعات، والقلق متصل وكأنه أنغام أسيانه يرتعش بها الوتر.

ثم ينتقل بنا الشاعر إلى الإيقاع الرابع فيقول:

هذى الوجوه رأيتها.. وعرفتھا

والكل فى صمت .. عبر..

وأراك فى عيني

بريق فراشة بيضاء

تلقىها الرياح.. إلى المطر..

والنقلة هنا مبالغته لم يمهد لها الشاعر ، وهذا مما يوقعنا فى شئ من  
الحيرة وإن كان الشاعر غير ملزم بالتمهيد أو التوطئة لمواقفه.. فحين يقول: "  
هذى الوجوه رأيتها وعرفتھا"، فإلى أى الوجوه يشير؟ هل هى وجوه الناس  
والزحام والأجسام؟ ثم يكتف الأحدث التاريخية هنا فيقول: "والكل فى  
صمت عبر" .. ويتميز هذا التكتيف بالعمق والقوة والجمال. غير أننا لا ندرك  
تلك المعانى إلا حين نقرأ الجمل الثلاث التالية \_ من الإيقاع \_ وهى:

وأراك فى عيني

بريق فراشة بيضاء

تلقىها الرياح إلى المطر

فكان الكل لم يعبا بها ولم يلتفت إليها: "والكل فى صمت عبر"..  
فالصمت هنا عدم اهتمام، أو عدم اكتراث، أو هو صرف النظر تماما .. وهذا  
رمز تصويرى بديع لموقف اجتماعى عامر بالحركة والناس. وكان الشاعر  
هو الوحيد من بين الجموع العابرة الذى رآه فكان آية من الجمال فى رمزية  
جسدت البهاء والرقّة والألم فى نفس الآن؛ فقال: "وأراك فى عيني.. بريق  
فراشة بيضاء تلقىها الرياح إلى المطر". فأى أسى تعانيه تلك الفراشة المزدهوة.



بجمالها وقد قذفت بها الرياح إلى المطر فإذا هي تشقى به وتتعذب وربما كان فيه هلاكها؟!!

\* \* \*

نأتى بعد هذا إلى المقطع الثانى وهو يتألف من ثلاثة إيقاعات.. وقد جاء فى تصديره بموقف مخالف لموقف المقطع الأول فإذا كان الأول: "وجهان يلتقيان فى المرآة .. فإن الثانى: "يتباعد الوجهان فى المرآة" .. وهذا التصدير له كليته التى تتعكس على الإيقاعات الثلاثة التى يتألف منها هذا المقطع الثانى فبعث فيها معانى التباعد والافتراق، ومعانى الاختلاف، والتنافر.. وذلك فى رمزية يراوح بينهما الشاعر مراوحة تستتفر انفعالات التعاطف.. فكان الإيقاع الأول:

يتباعدان الوجهان فى المرآة

ينشطران كالأوراق

ينزعها الخريف من الشجر..

الوجه يخبو فى ضجيج الناس

أسرع خلفه

فأرى عيون الناس

أطلالا من الذكرى لعمر ضائع

من باع منهم.. من تخانل.. من غدر..

" يتباعد الوجهان فى المرآة " ؟ إذن فنحن أمام موقف وجودى.. فما

هو كنه هذا الموقف وما سببه؟ هل هذا التباعد فى مرآة التاريخ. بمعنى أن

كلا من الوجهين أصبح يفكر وحده فى ذاته وحدها؟ إن هذا الاعتزال

الوجودى حاد قاس يشبه فى حدته وقسوته أوراق الشجر حين ينزعها

الخريف.



وهذا تصوير عبقرى بديع فليس قصارى الأمر تشبيهه ولكنه فى لبابه تجسيد رمزى لمأساة التباعده أو مأساة الاعتزال.. فالانتزاع قسوة وألم، والأوراق هنا عجاف صوحت نضرتها، والشجر أسيف فى الخريف.. ثم يقول الشاعر: "الوجه يخبو فى ضجيج الناس أسرع خلفه"..

الرمزية هنا حركة تاريخية فيها تفاعل وانفعال.. ويأتى جمالها من تصوير الوجه حين تتبدد ملامحه أو معارفه فى ضجيج الناس وقد استخدم الشاعر لفظة: "يخبو" وكأن نورانية هذا الوجه قد ذهبت وضاعتها بفضل ذلك الضجيج الذى يوشك أن يخفيها فما كان منه إلا أن أسرع خلفه.. وهنا يرتفع الإيقاع حدة وعنفاء، فالشاعر يجسد شدة وطأة الشقاء الذى تكلفه وحرقة المضاضة التى عاناها وهو يسرع خلف حبيبته. لقد كان عليه أن يند أن ينظر فى عيون الناس لعلها ترشده إلى يقين يطمئن إليه..

فماذا وجد بها؟ كيف وجدها؟ هنا يتمثل التاريخ حين يصير إلى ضياع فيقول:

"أرى عيون الناس أطلالا من الذكرى لعمر ضائع".. وفى هذا يصور شاعرنا حركة التاريخ فى أسبابه التى أدت إلى الضياع وذلك فى تدفق رمزى متلاحق غرق فى دلالاته؛ فيقول: "من باع منهم.. من تخاذل.. من غدر".. ها هنا ثلاثة رموز: فالبيع، غير التخاذل، غير الغدر. فكل منها يختلف عن الآخر تماما وإن تكامل الثلاثة فى تحقيق الضياع.

فيوض من الرموز، فى فيوض من الرموز.. يستخفى المعنى أحيانا فى غيمة من الغموض الرقيق ولكن بغير أن نفقد الإحساس بحركة التاريخ وما أصاب الناس..

وفى الإيقاع الثانى يقول شاعرنا:

يخبو بريق الضوء فى المرأة

يطفو ألف وجه فوق أشلاء النهر





تبدو الدمامة في الوجوه  
أتوه في الأشباح..  
ترصدني ابتسامات كفيفات  
يبعثرها الضجر

ومما يتصف به هذا الإيقاع - وكذلك سائر إيقاعات القصيدة -  
رصانة البلاغة، وموسيقية اللفظ في ذاته وإيحائه الشعورية والخيالية وهو  
يؤدي دوره في الحركة "الصورية" للموقف الوجودي. مما يؤدي إلى إزكاء  
الرمز فتزكو الانفعالات وتزكو التصورات.. كل هذه الخصائص قد تضافرت  
في تصوير موقف جمالي فريد. وإنه لتصوير جمال الأسى حين تعروه  
انفعالات الحيرة والقلق والاضطراب. فيحار صاحبه ماذا يصنع؟ وكيف  
يصنع؟ ويقلق مما كان وما سيكون.. ويضطرب في تفسير المشاهد وإدراك  
الحقائق من معترك الظنون.. هذا ما صورهُ الشاعر فأبدع..

وقد يقول بعض الأحاد: وكيف تتعت هذا الإيقاع بالجمال الرمزي،  
وهو غموض في غموض؟ فأى ضوء خبا بريقه؟ وأى مرآة كانت تستقبله؟  
وكيف انتقل بنا فجأة فيشهدنا ألف وجه وهي تطفو فوق أشلاء النهر؟.. ما  
مغزى الطفو هنا؟ وكيف يطفو ألف وجه؟.. ما الذي جاء "بالنهر" هنا؟..  
وكيف صار أشلاء؟.. وما معنى الأشلاء؟

وفجأة يدخلنا الشاعر في عالم الناس، عالم المجتمع، عالم الشحنة والبغضاء،  
فيجفل منه إجفال الفرع والضجر.. ثم نراه يقذف بنا بين الأشباح، أشباح  
الوجوه أو أشباح الناس وكأنها تكن له حنقا وغيظاً جسده الشاعر في :  
"ابتسامات كفيفات.. يبعثرها الضجر"، أي يطلقها الحنق بغير حساب..

والحقيقة أن الصور في هذا الإيقاع ظاهرة الوضوح بينة المعالم؛ فلا تهويم  
ولا انسياح في عمومية مسرفة.. غير أن التخالف بين الرموز وقد جاء مفاجئاً  
وكان لا رابطة بينهما هو الذي صبغ الإيقاع بغموض ربما صعب على



المتذوق أن يدرك الأصرة العضوية التى تؤلف بين رموزه. ومع ذلك، فكما قلنا، فإن لهذا الإيقاع غرضه الجميل فقد جاء تصويراً حياً صادقاً للتوتر الوجودى لذات الشاعر. ومن بديع هندسة الإيقاع الجمالى عند فاروق جويدة أنه لم يستطرد فى إغماض الرموز وإلا انحدرت صورته إلى درك الجمود العقيم. ومن ثم كان عليه أن يخفف من الغموض وماله من وطأة على التصور والشعور. فكان الإيقاع الثالث ترنيمة غنائية شجية تنبش بها الذات فتحلق فى جواء الألم الرفاف بالأمنيات العذبة والمعذبة فى نفس الآن.. وكان الإيقاع تسرية محزونة عن قلب كسير؛ فقال شاعرنا:

ووقفت بين الناس  
أسأل صمت نفسى فى أسى  
من يا ترى سرق القمر..  
قد كان منذ دقائق  
يسرى على العينين  
نوراً كابتهالات السحر..  
قد كان فى المرأة  
يرسم فى عيوني  
ألف طيف للربيع.. وألف نور للزهر..  
\* \* \*

وفى تصورنا للمقطع الثالث نجد أنه على ثلاثة إيقاعات؛ تتراوح بينهما الرموز: بين الوضاعة الموحية بثرء فى المعانى، بل بثرء فى أفاق الحياة التى كان على الشاعر أن يحياها حياة المواجهة والتحقيق.. وبين الرموز المتراكبة والتى تبلغ فى تراكبها درجة الغموض المثير للفكر والشعور والخيال.. وبين الرموز التى تبلغ فى تراكبها درجة الغموض الذى يُصنّف



عن معرفة ما وراءه صدوف الضيق والسأم وفقدان الرجاء.. ولعل هذه  
الدرجة الأخيرة هى ما يجسدها الإيقاع الأول فقد جاء فيه:

أشتاق وجهك فى زحام الناس

أعرف أن هذا الوجه

يحمل ألف سر..

هو دمة الموج المسافر

وارتعاشة لؤلؤ سجنوه قهراً.. فانكسر

ففى قوله: "أشتاق وجهك فى زحام الناس" .. إثارة للتساؤل: فوجه من  
يقصد الشاعر؟ أهو وجه حبيبة أثيرة لديه.. أم أنه وجه الوطن فى أحواله  
ومشكلاته وتاريخه العريق؟ ربما يكون كذلك، لكننا نخشى أن يكون فى  
تأويلنا هذا اعتساف لا يرضى المتذوق فضلاً على الناقد.. ثم يقول: "أعرف  
أن هذا الوجه يحمل ألف سر". وذلك رمز إلى التاريخ العريق لوطنه\_ أو  
لتاريخ الحب بينه وبين من أحب . ثم يكتف الشاعر الألف سر فيجعل  
منها دمة أو يجعل السر فى ذاته دمة. ولكنها لم تكن كأيّة دمة من  
"تموع عباد الله" .. كانت دمة الموج، وأى موج؟ إنه الموج المسافر..

فهل يمكننا أن نرجع الرموز هنا ولو بالإرغام إلى وجهة السفر؟  
ثم يعطى الشاعر للسر أو للألف سر صبغة رمزية أخرى وكأنه يجسد السر  
فى ذاته فيقول عنه: "وارتعاشة لؤلؤ سجنوه قهراً فانكسر" ..

التركيب التصويرى هنا له صبغة جمالية تصدح بها الألفاظ حتى  
ليحسب المتذوق أن وراءها غاية سامية أو معنى عظيمًا.. أجل، ما أرق  
ارتعاشة اللؤلؤ وأرشقها.. أما حين يسجن ويرغم على الدخول فى السجن\_  
بالتوقع فيه\_ فإنه لن يحتمل القهر والذل فلا بد أن ينكسر..



وأعترف أن ترجيحي لهذه الرموز هو الاعتساف بعينه فهي في الحق غموض تراكبت سدقه حتى أخفت ما يمكن أن تجود به من إمكانات وجدانية يتفتح لها الإحساس بصروف الحياة..

ثم يأتي الإيقاع الثاني برؤية جديدة لذلك الوجه الذي يحمل ألف سر.. ولا عيب في هذا من الوجهة النفسية ولا من الوجهة الفنية ؛ فيقول شاعرنا:

الوجه على المرأة مصلوب

يحدق في الوجوه.. وينتظر..

يا أيها القمر المسافر

أين أنت الآن

من أغراك بعدى بالسهر..

قد تاه وجهك في الزحام

فأين أنت الآن منى..

من ترى أغرى اللائى بالسفر..

لو أننا نظرنا في هاتين الجملتين: "وجهي على المرأة مصلوب.. يحدق في الوجوه وينتظر"، لوجدنا أن الرمزية هنا واضحة الدلالة، ندركها على نحو يثرى إحساسنا بالتاريخ ويشهدنا في نفس الآن صورة لمعاناة الشاعر وهو يشهد أحداثه التي سجلها واحتفظ بها وقد جاءت مشاهدته عن تعمد وإصرار عله يهتدى إلى الحقيقة.

وتأتي كلمة: "وينتظر" رمزا يسخو بمعاني استخلاص الأمل من الواقع الذي يعيشه الناس.. فهل أدركه؟ هل أحس به؟ أجل، إنه يحس به شوقا وحبا فكان أن ناجاه بأشواقه وقد شابها أسي ممض.. وجاءت المناجاة في أفواف من الرموز على تواتر جمالي لكل رمز منها تراؤه المتفتح بالتفاؤل المتوجس.. ها هو ذا شاعرنا يناجي القمر أو يناجي الحقيقة التي غشتها غيوم الأهواء، فيقول





له وكأنه يتحسر على ما نزل به : " يا أيها القمر المسافر .. أين أنت الآن ..  
من أغراك بعدى بالسفر ..".

ثم يبحث عنه وقد ضل السبيل إليه فقال:

قد تاه وجهك في الزحام

فأين أنت الآن منى ..

ثم يرتفع الإيقاع إلى ذروة الرمزية المتسامية فكرا وشعورا ونظرة  
إلى الوجود؛ فيقول: "من ترى أغرى الآلى بالسفر" ..

فما الآلى؟ أليست هي آيات الحق والعدل والتعاطف الإنساني بين الناس؟  
وما السفر؟ أليس هو الجهاد في سبيل الحق والعدل؟ ربما!!

\* \* \*

نصل بعد هذا إلى المقطع الرابع، وهو في تقديرنا، من ثلاثة  
إيقاعات .. والشئ الجدير بالملاحظة في هذا المقطع أن به تكرارا لبعض  
الألفاظ والعبارات، أي تكرارا لبعض الرموز في المقاطع الثلاثة السابقة. فهو  
يقول في الإيقاع الأول من المقطع الرابع:

يتجمع الوجهان يقتربان .. يبتعدان

ثم يعود وجهى ينشطر ..

يتقارب الوجهان في المرأة

يلتقيان ..

يتحدان ..

يبتسمان للأيام .. لكن في حذر

وهذا شبيه إلى حد كبير بما قاله في المقاطع السابقة فما جاء فيها:

وجهان يلتقيان في المرأة ..

يتقارب الوجهان بين الناس ..

يبتسمان .. يرتعشان .. يقتربان



يغلبنا الحذر  
والأجسام أكوام مبعثرة  
نسميها بشر  
والأفق أشباح  
يتباعد الوجهان ينشطران

فما هو السر فى هذا الترجيع الرمزى؟ هل هو تأكيد للمعانى السابقة؟  
هل هو تعميق لها لإعطاء التصورات الذاتية حيوية جديدة تثير انفعالات لها  
أبعادها الوجودية فى كيان الإنسان؟ هل النسق الجديد لتلك العبارات وتخالف  
ترتيب ألفاظها مع زيادة لفظة هنا وحذف لفظة هناك يعطى الإيقاع  
الموسيقى للعبارات صدحاً أكثر إثارة للشجن مما يجعلنا نعيش فى عالم  
انفعالى جديد؟ الحق أقول إن التكرار الرمزى الذى جاء فى الإيقاع الأول  
يحقق تلك المعانى تحقيق التكامل العضوى ويطبع عليها ملامح جمالية لا  
تجعلنا نتملاها تملئ الإعجاب والاستمتاع فحسب بل تملئ التعاطف  
الإنسانى فى نبالته وتساميه. ثم يقول الإيقاع الثانى:

ما زلت المح فى عيون الليل  
أشباحاً .. نسميها بشر  
ما زلت أرقب فى ضباب العمر  
جلاداً نسميه القدر

نجد هذا الإيقاع وقد تدافعت عباراته بصورة متكاملة تجسد الغموض  
الرمزى حين يكون تصويراً للشعور الإنسانى المترابط من انفعالات الأسى  
والاستسلام للمصير الرعيب الذى يتربص بالإنسان مع رغبة ملحة فى  
التحرر منه . وتلك قضية الوجود الإنسانى ولسوف تظل هكذا. فالشاعر يشك  
فى الناس، فى أن يسيروا على جادة الحق والعدل والتعاطف الإنسانى ومن ثم  
فلسوف يظلون أشباحاً: "ما زلت المح فى عيون الليل أشباحاً نسميها بشر" ..



وما عيون الليل؟ أليس هو عالم الأتانية والشهوات التى يعيشها الناس؟  
وما الأشباح؟ أليست صوراً زائلة لا غناء فيها ثم يقول: "ما زلت أرقب فى  
ضباب العمر جلادا نسميه القدر".

ها هنا سخرية.. ها هنا صرخة الحرية..

وأخيراً: فى عبارات تتميز بالهدوء والرصانة خلت من الموسيقى التى عشناها  
مع القصيدة فكانت أقرب إلى الحكم يصدره القاضى على الناس والوجود  
والحياة:

ما كان قبلك قد عبر

لم يبق من أحد أثر

وجهى ووجهك باقيان..

وكل ما قد كان

ولى واندثر..

هكذا جاء الغموض الرمزى فى شعر فاروق جريدة الذى قلنا عنه إنه  
قد جسد هندسة الإيقاع الجمالى فى الشعر العربى الحديث وإن جنح إلى  
الغموض الشديد فى بعض إيقاعاته ولكن هذا لا يغطيه حقه ولا يبخرس  
شاعريته..



٧

محمود حسن اسماعيل

اخترنا لشاعرنا محمود حسن اسماعيل قصيدة: "شعلة الذات"، فهي تجسيد حي زكي لشاعرية محمود حسن اسماعيل في آفاقها الرحبة.. أجل، في عالمها البديع النوراني الذي يزدهي بالجمال ويزدهي به الجمال.. ومن ثم فإننا نعرض القصيدة عرضا نقديا قائما على التحليل الوجودي لرموزه بما لها من دلالات نفسية وفكرية وروحية.. فمع القصيدة..

قال محمود حسن اسماعيل في قصيدة: "شعلة الذات"

قل لمن مد يديه في الهجير	سائلا قطرة ماء من غدير
سائلا رشفة ظل من عبير	مدد الله على الروض النضير
لست حيا إن تسولت رياه	ومددت الكف تستجدي الحياه
كن هجيرا ترهب النار لظاه	لا نسيم يفرزع الوهم شذاه
واقثم بالذات أهوال السعير	تتسخ النار ربيعا في ضحاه

جدول يضحك بالماء النмир

\* \* \*

قل لمن كبل أشواق الحياه	باحثا عن سرها قبل خطاه
واقفا شلت على السر يداد	سائلا أين من الغيب مداد:

لست حيا إن تهيبت القدر

وطلبت السر من قبل السفر

كن طريقا من رحيق وشرر





لا وقوفا يتلهى بالصور  
وأمل بالذات إلى ما لا تراه  
تبصر السر تجلى وظهر  
وعلى صدرك قد ألقى عصاه

• • •

قل لمن أصفى لنوح البابل عاشقا يبكي ضياع الأمل  
ذائبا في يأسه المشتعل قاطفا زهر خريف محمل:

لست حيا إن تلمست البكاء  
قدحا يسقيك أوهام الرجاء  
كن غناء مضرما وجه السماء  
واسكب الذات بناى مشعل  
تبصر الكون طيورا من ضياء  
ساجعات فوق شط الجدول

• • •

قل لمن أحنى لغير الله رأسه ولمن صب لغير الله كأسه  
خائفا يشرب من كفيه نفسه ومن الذلّة لا يدرك حسه:

لست حيا إن توهمت الوجودا  
سادة هشوا عن الأرض عبيدا  
اسأل الذات تجد فيها السجودا  
لسوى الله رياحا وحصيدا

• • •

"شعلة الذات" ليست مجرد قصيدة نظمها الشاعر صدى لحالة نفسية اعترته أو  
خواطر مفاجئة انطلقت في شعوره وتصورها خياله الذى رتبها ونظمها  
على النسق الذى جادت به. وربما نظر إليها البعض على أنها لون من ألوان



المواعظ الخطابية ذات الأصداء العالية الصارخة. أولون من ألوان النصائح شاء الشاعر أن يتلفع فيها بمسوح الناصحين على المآل المأساوى الذى يمكن أن يساق إليه الإنسان. ولكن الحقيقة على غير ذلك..

إن القصيدة تجسد التجربة الوجودية الإنسانية للشاعر بكل ما للتجربة الوجودية من خصائص ومقومات.

لقد جاء العنوان مجسداً لإمكانات الذات وهى فى ثراء انفعالاتها.. فالشعلة احتراق، والشعلة وضاءة، وفى الشعلة جسارة ومخاطرة.. فإذا صارت الذات شعلة أو كانت الذات هى الشعلة، فإن معنى هذا أن التجربة الوجودية للذات ليس لها انتهاء ولا تقرر على قرار من الاطمئنان إلا ريث تفرع بها فطرتها إلى مرحلة جديدة أو موقف نضالى جديد فيه تحقيق لإمكانية جديدة.. تلك هى فلسفة العنوان التى فسرتها القصيدة ترتيباً وجدانياً.

لقد جاء ترتيبها على أربعة إيقاعات لكل منها تجربته الوجودية الخاصة. صورها الشاعر تصويراً إحيائياً صارت فيه المعاناة الذاتية لا رموزاً توحى بمعان أو تشير إليها.. ولكنها حياة لها مظاهرها ولها تحركاتها واندفاعاتها، ولها أشكالها وألوانها وأصواتها ولها ظلالها وأضواؤها. وكلها مشاهد من حياة ذات مسيرة تنتهجها وغاية تسعى إلى بلوغها وتحقيقها..

وهنا يصبح الابتعاث الوجودى مشهداً من الحياة التى على الشاعر أن يعانيتها ويخوض غمراتها.

هذا من جانب التصوير الإيقاعى الكلى للقصيدة.. فإذا جئنا إلى التكوين الشكلى لكل إيقاع فإننا نجده مكوناً من ثلاث درجات لحنية، إن أجز هذا التعبير، وكلها متكاملة فى سبيل تحقيق إمكانية وجودية ضرورية للشاعر. ونقول ضرورة لأنها عامل حاسم فى تحقيق حريته وتأصيل شخصيته المتفردة. والدرجة اللحنية الأولى تعالج عملية تحديد الإمكانية وتصوير الكيفية التى جاء عليها تحقيقها، وفى اللحن الثانى



تبيان مخاطر تلك الإمكانية بأسلوب النفى الشرطى .. ويأتى اللحن الثالث أمرا بضرورة الاقتحام والتحقيق. على أن كل إيقاع من الإيقاعات الأربعة مرحلة من مراحل المعاناة الوجودية لتجربة ذاتية للشاعر:

الأولى: مرحلة اليقظة المتوترة

الثانية : مرحلة الجسارة الإرادية

الثالثة : مرحلة اليأس والقلق

الرابعة: مرحلة المجاهدة الصوفية

فكيف عالج شاعرنا هذه الملحمة الذاتية الوجودية؟

كيف صور عالمه الإمكانى فى واقع فنى؟

يقول محمود حسن اسماعيل فى الإيقاع الأول، إيقاع اليقظة المتوترة:

قل لمن مد يديه فى الهجير	سائلا قطرة ماء من غدِير
سائلا رشفة ظل من عبير	مده الله على الروض النضير
لست حيا إن تسولت رباه	ومددت الكف تستجدى الحياه
كن هجيرا ترهب النار لظاه	لاسيما يفرع الوهم شذاه
واقنم بالذات أهوال السعير	تسخ النار ربيعا فى ضحاه

جدول يضحك بالماء النмир

أول ما يأخذ بأسماعنا ويستتفر إحساسنا الخيالى هو الإيقاع الموسيقى

المتميز بالشجن العميق الذى عمل على تكوينه ثلاثة عناصر رئيسية متكاملة

هى: أولا: تنوع القافية بين كل بيتين

ثانيا: التوافق فى الدلالة المعنوية بين القوافى المتعاقبة، مثل:

"الهجير، والغدير"، فالهجير لظى يقل فيه الماء، والغدير مكان صغير يقل ماؤه

.. و"العبير والنضير" فى البيت الثانى، ففى العبير انشراح وابتهاج، وكذلك

الروض النضير .. ثم يأتى البيت الثالث: "رباه .. والحياه"، ففى الربا مشاهد

من الحياة.



ثالثاً: التصوير الكيفي لتوتر الذات بإمكاناتها والتوتر هنا ارتداد إلى الباطن لا ارتداد نكوص واعتصام بالاشعور، ولكنه ارتداد إثراء وإزكاء للذات. وهذا ما جسده الشاعر مشاهد حية تحيا فكراً وشعوراً وخيالاً. فالشاعر وقد خاطب الغير فهو في الحق إنما كان يخاطب ذاته .. انظر ما هو ذا في عنائه وتلفه على تحقيق شجنه يقول:

قل لمن مد يديه في الهجير      سائلاً قطرة ماء من غدير  
سائلاً رشفة ظل من عبير      مده الله على السروض النضير

ثم يأتي النفي الشرطي تذكرة وتبصرة وإزكاء لإرادة الحياة تسامياً بها عن التقاعس والخنوع فيقول:

لست حياً إن تسولت ريباه      ومددت الكف تستجدي الحياه  
وتأتى الدرجة اللحنية وهي الأمر بضرورة الاقتحام والتحقيق.  
والضرورة هنا ضرورة وجودية أصيلة في مستقبل الذات ومصيرها. إذن لابد من تصوير تلك الضرورة بما يحتفز الإرادة إلى الإقدام والاقتحام، فكيف تكون الذات في روحها وإرادتها؟

كن هجيراً ترهب النار لظاه      لا نسيماً يفرع الوهم شذاه  
واقتمم بالذات أهوال السعير      تتسخ النار ربيعاً في ضحاه

وما الغاية التي تتشدها الذات؟ وما الإمكانات التي تتشد تحقيقها؟ إنه وجودها أو هو وجود الحياة في جمالها وأمنها ورخائها .. ألا ما أنضر تصوير الشاعر لغاية الإنسان من وراء التضحية والفداء، فلا أنانية ولا نضوب في الحس والشعور ولكنه الربيع والجدول الضاحك بالماء النмир؛ أجل:

واقتمم بالذات أهوال السعير      تتسخ النار ربيعاً في ضحاه  
جدول يضحك بالماء النмир

• • •





والإيقاع الثانى هو مرحلة الجسارة الإرادية وقد صورها الشاعر فى طبيعتها النفسية والوجودية والأخلاقية وهى على مشارف التنازع الوجودى للإمكانات الذاتية وهى فى حوارها الباطنى .. يقول الإيقاع الثانى:

قل لمن كبل أشواق الحياه      باحثاً عن سرها قبل خطاه  
واقفاً شئت على السر مداه      سائلاً أين من الغيب مداه

لست حيا إن تهيبت القدر  
وطلبت السر من قبل السفر  
كن طريقاً من رحيق وشرر  
لا وقوفاً يتلهى بالصور  
وأمل بالذات إلى ما لا تراه  
تبصر السر تجلى وظهر  
وعلى صدرك قد ألقى عصاه

الجسارة الإرادية إقدام حر على طريق التحقيق؛ وطريق التحقيق ليس مهذا ولا معبداً. ولكنه شرس فى وعورته غليظ فى مسالكه، متسريل بالغموض فى ملامحه وعلاماته. هذه الخصائص التى كان على الجسارة الإرادية أن تقتحمها أو التى كان على الجسارة الإرادية أن تعانيها تحقيقاً لوجودها لم تكن فى لبابها مجرد صفات لطريق يغرى السائر فيه باقتحامه وقد يضلّه. ولكنها كانت أشواق النفس وهى تنزع إلى إدراك ما يخامرها من غايات فيها تأصيل لوجودها .. ومن هنا جاء هذا النص \_ وهو متكامل مع الإيقاع الأول \_ متميزاً بثلاث خصائص:

أولاً: موسيقية تعطى بأصداثها البلاغية وجرسها اللفظى وصورها الرمزية ثراء فى التصور الانفعالى.

ثانياً: تصوير معانى الجسارة الذاتية فى مراحلها الإنسانية الثلاث.



ثالثاً: التأكيد على أن حياة الذات فى الجساره الإرادية أى أن حياة الذات فى فعل الحرية ..

وهذا الإيقاع يمثل أيضاً الجساره الإرادية فى الثلاثية اللحنية التى ذكرناها من قبل .. فهى الجساره الإرادية يصورها الشاعر وهى فى موقف الكمون الذى ينطوى على ثورة انفعالية وكأنه يعبر عن المصير الإنسانى الذى لا مفر منه فيقول:

قل لمن كبل أشواق الحياه      باحثاً عن سرها قبل خطاه  
واقفاً شئت على السر يداه      سائلاً أين من الغيب مداه

وتأتى الدرجة اللحنية الثانية وهى النفى المشروط فيها تحذير لإرادة الجساره وتبصرة بحقيقة الواقع الذى تقنع به فيقول الشاعر:

لست حيا إن تهيبت القدر

وطلبت السر من قبل السفر

وفى نفس الوقت يحدد الشاعر للجساره الإرادية سبيلها فى تحقيق الذات لوجودها. وليس السبيل سهلاً ذلولاً ولكنه عناء ومشقة وهو ما يفرضه إحياء الوجود ليكون خيراً وتفتحاً للخير؛ يقول الشاعر مخاطباً ذاته:

كن طريقاً من رحيق وشرر

لا وقوفاً يتلهى بالصور

وفى الدرجة اللحنية الثالثة يجسد الشاعر لباب الجساره الإرادية وهى أنها اقتحام للمجهول بغير تهيب أو تردد أو قناعة بواقع. بذلك تحقق الذات وجودها وتذكر سر الحياة:

وأمل بالذات إلى ما لا تراه

تبصر السر تجلى وظاهر      وعلى صدرك قد ألقى عصاه

ومن طبيعة الجساره الإرادية أنها تقذف بالإنسان فى دوامة القلق والألم والقنوط وذلك إذا ما أفلحت الذات فى تحقيق شئ من أشجانها فلا تلبث



خشية أن يعروها إحساس ممض من عدم الرضا بحكم الواقع الاجتماعى الذى تتعامل معه .. وإنها لأخطر المراحل فى الحياة الوجودية للذات، إذ فيها تدرك الذات ذاتها توترا بمعانى التطلعات والمخاوف والأحلام والمحاذير .. ولباب التوتر الذاتى هو معانى الحب والتعاطف الإنسانى. ومن ثم جاء الإيقاع الثالث إيقاع اليأس والقلق فى موقف متكامل مع الإيقاع الثانى، إيقاع الجسارة الإرادية؛ فيقول الشاعر مخاطبا الغير بصفة عامة:

قل لمن أصغى لنوح البلبـل      عاشقا يبكى ضياع الأمل  
ذائبا فى يأسه المشتعل      قاطفا زهر خريف محـل:  
لست حيا إن تلمست البكاء  
قدحا يسقيك أو هام الرجاء  
كن غناء مضرما وجه السماء  
لاصدى نوح لقيثار الفناء  
واسكب الذات .. بناى مشعل  
تبصر الكون طيورا من ضياء  
ساجعات فوق شط الجدول

\* \* \*

يمثل هذا الإيقاع طبيعة الشاعر فى أبعد أعماقه وأحفلى حالاته الوجودية بالإيقاع النفسى الشجى فقد جاء على نسق من تراسل المشاهد الرمزية فى عالم من الصور التى تجسد بتواترها خصائص القلق فى أصدائه حتى كأننا نحياه فى انفعالاته وحياته فنعشق القلق جمالا ونعشق الجمال قلقا .. فها هنا ذات الشاعر فى شوقها الملح وقد سقط عنها الصبر حتى أنها لتجد عزاءها فى نوح البلبـل .. ولكنه عزاء يسعّر القلق حتى ليكاد يجتمع فيها تفتح الأمل وضياع الأمل، والشوق العاشق واليأس الممض الذى يكاد يدمرها ويطمس هويتها .. وهنا يتوقف الزمن فى أن حاضرا، وتلك



هى المحنة الكبرى التى تعيشها ذات الشاعر .. إنها محنة ولكنها جاءت فى صبغة من التصوير الجمالى ذى المغزى الفلسفى؛ فهو يقول:

قل لمن أصغى لنوح البابل عاشقا يبكى ضياع الأمل  
ذائبا فى يأسه المشتعل قاطفا زهر خريف محمل:

ثم يأتى النفى الشرطى على غرار الإيقاعين السابقين .. والشاعر هنا يعطى للقلق صبغة جديدة فى شئ من التحذير، فهو يحذرنا من أن يسوقنا القلق إلى الإخلاد إلى البكاء والحسرة؛ فيقول:

لست حيا إن تلمست البكاء

قدحا يسقيك أوهام الرجاء

فماذا عليه أن يصنع؟ إن عليه أن يستنقذ ذاته من بكاء القلق، من أوهام الرجاء .. يستنقذ ذاته فيخرج إلى الوجود ذاتا مريدة فاعلة لها جسارتها المدوية وهو على يقين من أنه لا يحقق وجوده الذاتى فحسب بل يحقق للوجود ذاته .. ويتم ذلك بأن تكون الجسارة إثارية فينعم الكون بالسرور من خلال آلام الذات وتلك هى الغاية العليا التى ينبغى أن تتحقق للوجود الإنسانى؛ فيقول شاعرنا:

كن غناء مضرما وجه السماء

لاصدى نوح لقيثار الفناء

واسكب الذات .. بناء مشعل

تبصر الكون طيوراً من ضياء

ساطعات فوق شط الجدول

\* \* \*

ثم تأتى خاتمة التجربة الوجودية للشاعر ليدخل دائرة الفناء الصوفى. والفناء الصوفى معراج من المجاهدة ترتفع من الإحساس بجمال المشاهد الذاتية والكونية إلى الإحساس بجلال خالق الكون وخالق الذات. وإنه ليسأتى





فى صورة عبودية خالصة لله جل شأنه .. وهذا هو الفناء الصوفى الذى عاشه الشاعر فى تجربته الوجودية بكل مراحلها وأطوارها، فهو يقول فى الإيقاع الرابع:

قل لمن أحنى لغير الله رأسه      ولمن صب لغير الله كأسه  
خائفا يشرب من كفيه نفسه      ومن الذللة لا يدرك حسه:

لست حيا إن توهمت الوجودا  
سادة هشوا عن الأرض عبيدا  
اسأل الذات تجد فيها السجودا  
لسوى الله رياحا وحصيدا

• • •

وعلى غرار الإيقاعات الثلاثة السابقة تأتى خاتمة التجربة أو الذروة العليا للتجربة .. وإنها لمقام الإحساس بالجلال. ومما نلاحظه فى هذا الإيقاع أن الجرس الموسيقى الصادر عن التركيب التصويرى للجمال نوأصداء لحنية أو نغمية تبعث الخشية فى النفس وتبعث فى الوجدان الرضى بالتسليم .. فهذا هو ذات شاعرنا يخاطب ذاته فى شئ من التأنيب القاسى فيقول:

قل لمن أحنى لغير الله رأسه      ولمن صب لغير الله كأسه  
خائفا يشرب من كفيه نفسه      ومن الذللة لا يدرك حسه

وفى النفى المشروط يكشف الشاعر عما غشى الذات من أوهام وأباطيل. وفى الكشف تبصرة بحقيقة الوجود الإنسانى وهو أنه وجود يملك إرادته وحرية؛ فيقول الشاعر مخاطبا ذاته:

لست حيا إن توهمت الوجودا  
سادة هشوا عن الأرض عبيدا



ثم يأتي الأمر الجليل تساميا بالذات إلى مقام العبودية لله. فوجودها وحياتها بل وجود الكون وحياته هو الله وهنا يأتي الأمر بأن يرتد المرأ إلى ذاته ليسألها ويتعرف منها على حياتها ففي تعرف الذات على ذاتها معرفة بكل معاني الحياة ومعاني الحياة عبودية لله وماعدا ذلك فرياح وحصيد:

اسأل الذات تجد فيها السجودا

لسوى الله رياحا وحصيدا

• • •

ألا إن شاعرنا لم يصور لنا طبيعة مشاعره وانفعالاته في مواقف استثارت قريحته الفنية فاستجاد لها الرموز المعبرة أو الموحية؛ ولكنه جعل القصيدة سيرة ذاتية وجودية لحياة إنسانية في مراحل معاناتها الشخصية في مقامات المجاهدة الوجودية لإدراك الحقيقة من خلال تحقيق الذات لوجودها .. وفي سبيل ذلك فإنه جعلنا نحيا مشاهد حياتية يتمثل فيها توترات الحياة في حركتها وتفاعلها واشتجارها. ومن ثم فإنه أحيا الطبيعة في أشجان الذات وأحيا أشجان الذات بالطبيعة ..

فماذا نقول إذن سوى أن محمود حسن اسماعيل في قصيدته "شعلة الذات" سعى إلى أن يسمعا أشجان الإنسان وهو يجاهد في أن يحقق ذاته وهو يتغنى بنشيد الحياة حياة الحب والإيثار النبيل.



## المراجع

### • الكتب:

- ١- ينابيع الحياة .. إسحق أسيموف، ترجمة: د/ اسحق جرجس قصبى،  
الناشر: مكتبة منيمنة \_ بيروت \_ لبنان ١٩٦٣
- ٢- الكون الغامض ... سيرجيمس جينز، ترجمة: عبد الحميد حمدى مرسى،  
الناشر: وزارة المعارف العمومية (التربية) ١٩٤٢
- ٣- العلم فى منظوره الجديد ... روبرت أجروس، جورج ستانسيو، ترجمة:  
كمال خلايلى، الناشر: سلسلة عالم المعرفة، الكويت  
١٩٨٩
- ٤- اشبنجلر .. د/ عبد الرحمن بدوى، الناشر: مكتبة النهضة المصرية،  
ط٢، ١٩٤٥
- ٥- الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى .. د/ عبد الرحمن بدوى، الناشر:  
دار النهضة المصرية، ص١، ١٩٤٧.
- ٦- المثالية الألمانية (شلنج) ... د/ عبد الرحمن بدوى، الناشر: دار النهضة  
المصرية، ط١، ١٩٦٥.
- ٧- دراسات فى الفلسفة الوجودية ... د/ عبد الرحمن بدوى، الناشر: دار  
النهضة المصرية، ط٢، ١٩٦٦.
- ٨- المذاهب الوجودية ... ريجيس جوليفيه، ترجمة: فؤاد كامل، الناشر: الدار  
المصرية للتأليف والنشر .
- ٩- طريق الفيلسوف ... جان فال، ترجمة أحمد حمدى محمود، الناشر:  
مؤسسة سجل العرب ١٩٦٧.



- ١٠- مبادئ علم النفس العام ... د/ يوسف مراد، الناشر: دار المعارف، ط٢، ١٩٥٤.
- ١١- ميادين علم النفس ... مجموعة من علماء النفس الأمريكيين، إشراف: النظرية والتطبيقية ج. ب. جيلفورد، الترجمة العربية بإشراف: د/ يوسف مراد، الناشر: دار المعارف، ط٢، ١٩٦٢.
- ١٢- الموجز في التحليل النفسي ... سيجموند فرويد، ترجمة: سامي محمود علي، وعبد السلام الققاش، الناشر: دار المعارف، ١٩٦٢.
- ١٣- ثلاث رسائل في نظرية الجنس ... سيجموند فرويد، ترجمة: د/ عثمان نجاتي الناشر: دار القلم ١٩٦٠
- ١٤- فقه اللغة ... د/ علي عبد الواحد وافي، الناشر: دار نهضة مصر، ط٦، ١٩٦٧.
- ١٥- الوعي والفن ... جيورجي جانتشف، ترجمة: د/ نوفل نيوف، سلسلي: "عالم المعرفة"، الكويت ١٩٩٠.
- ١٦- مشكلة الحب ... د/ زكريا إبراهيم، الناشر: مكتبة مصر، ط٢، ١٩٧٠.
- ١٧- مشكلة الحرية ... د/ زكريا إبراهيم، الناشر: مكتبة مصر، ط٢
- ١٨- مشكلة الفن .. د/ زكريا إبراهيم، الناشر: مكتبة مصر، ط٢
- ١٩- النقد الفني .. دراسة جمالية وفلسفية، تأليف: جيروم ستولنيتز، ترجمة: د، فؤاد زكريا، الناشر: هيئة الكتاب ط٢، ١٩٨١
- ٢٠- الفتوحات المكية ... ابن عربي، (السفر الثالث)، الناشر: الهيئة العامة للكتاب، تحقيق د/ عثمان يحيى.
- ٢١- ديوان بشار جـ١





- ٢٢- ديوان كعب بن زهير .. الناشر: الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٥٠.  
٢٣- الأعمال الكاملة .. على أحمد سعيد، الناشر: دار العودة، بيروت، لبنان.  
٢٤- ديوان: "العروس الشاردة" .. عبد الله السيد شرف، منشورات مجلة أصوات ١٩٨٠.

- ٢٥- ديوان: "العين المحترقة" .. فاروق شوشة  
٢٦- ديوان: "لأنى أحبك" .. فاروق جويده، ١٩٨٢  
٢٧- ديوان: "أغاني الكوخ" .. محمود حسن اسماعيل

\* \* \*

#### المجلات:

- ١- الهلال: عدد يناير ١٩٧٥  
٢- الهلال: عدد فبراير ١٩٧٧  
٣- إبداع: عدد: فبراير  
مايو  
يونيه  
يوليه  
مارس ديسمبر ١٩٩١، أغسطس، ديسمبر ١٩٩٢.



## الفهرس

الصفحة	الموضوع
٥	١- شاعر الحضارة .....
٦	٢- منهاج البحث .....
٩	٣- الفصل الأول: مشكلة الغموض بين الفكر والفن .....
١١	* الغموض فى الفكر .....
٣٠	* الغموض فى الفن .....
٤٤	* البواعث الفنية للغموض .....
٥٨	* البواعث النفسية والاجتماعية للغموض .....
٦٧	* الغموض فى الشعر .....
٧٣	٤- الفصل الثانى: من شعراء الغموض .....
٧٥	* على أحمد سعيد (أونيس) .....
٩٥	* حسن طلب .....
١٠٤	* حلمى سالم .....
١١٤	* عبد العظيم ناجى .....
١٢٢	* عبد المنعم رمضان .....
١٣٥	٥- الفصل الثالث: من شعراء الحضارة .....
١٣٧	* أنس داود .....
١٥٨	* حسين على محمد .....
١٦٧	* عبد الله السيد شرف .....
١٧٤	* فاروق شوشة .....
١٨١	* محمد إبراهيم أبو سنة .....
١٩١	* فاروق جويده .....
٢٠٨	* محمود حسن اسماعيل .....
٢١٩	المراجع .....



۱۰۰







## هذا الكتاب

كتابنا ظاهرة الغموض في الشعر الحديث دراسة تكلم في موضوعها الكثيرون من الشعراء والنقاد لكل رأييه ولكل حجته أو زريعتيه ولم يحاول أحد أن يضع القضية في إطارها الشمولي الجامع: وهذا ما قصدناه.

ولست من أنصار التظاهر بالتواضع فأقول أن كتابنا تجربة ولكننا عالجن الأمر من كل جوانبه معالجة دقيقة وحازمة وصارمة قصدنا منه أن نقول للمحسن بعد التحليل والتعليل أنت أحسنت وأن نقول لمن شاز عن السوء بعد التحليل والتعليل أنت أساءت وغايتنا

أن نتسامى بالشعر فناً وإبداعاً وأن نجنبه شر المتشاعرين وغوغائيتهم. وفق الله الشعراء إلى الإبداع النبيل وهذا جميعاً سواء السبيل

محمد عبد الوارث حماد

